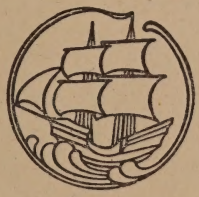
KARL SCHEFFLER
LEBEN, KUNST UND STAAT

LEBEN, KUNST UND STAAT

GESAMMELTE ESSAYS
VON
KARL SCHEFFLER



ZWEITE AUFLAGE

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG MCMXX

Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten:
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet, ohne Säumnis,
Heilig öffentlich Geheimnis.

Goethe.

ERSTE REIHE:
ANSCHAULICHER ART

DAS GLÜCK DER GEGENWART

SIE alle, die mit unstillbarer Sehnsucht an ihre Kindheit zurückdenken oder sich vor dem unvermeidlichen Tod fürchten, betrügen sich um das wunderschöne Glück, mit Bewußtsein langsam zu altern und jeden Alterszustand als ein Neues zu genießen. Sie machen sich zu Knechten ihrer Vergangenheit und Zukunft; ihnen entgleitet die Gegenwart, die von Stunde zu Stunde, von Tag zu Tag, von Jahr zu Jahr immer lebendig neu zu empfinden das einzige nicht welkende Glück ist. Was man Glück der Kindheit nennt, ist für das Kind selbst nie eines. Ohne Ruhe gibt es nicht volles Glück, ohne Bewußtsein nicht schönes Daseinsgefühl. Das Kind aber ist unruhig; es strebt leidenschaftlich immer vom Augenblicke fort und lebt vor allem in der Idee der Zukunft. Welche Atemlosigkeit ist doch in aller Jugend, welche Leiden bereitet ihr das Alltägliche, welche Ungewißheit bringt ihr jede neue Stunde! Niemals besitzt das Kind mit ruhiger Gefühlsglut seine Gegenwart. Diese aber zu haben, sie in jedem Augenblicke ganz zu haben, das erst ist Glück. Wer bis zu irgendwelchen Ereignissen sehnsüchtig „die Tage zählt", der verliert, der verschwendet zur Hälfte alle diese Tage. Es beraubt sich selbst, wer den Morgen in der unruhigen Erwartung des Abends verbringt, wer gleich nach Ostern das Pfingstfest herbeiwünscht und dann wieder ebenso heftig die Weihnachtsfreude, wer immer im Zukünftigen, wie zwischen den Ereignissen lebt und darüber vergißt, lebendig um sich zu blicken. So leben aber Hunderttausende. Sie ziehen mit zu Boden gesenkten Blicken dahin und schleppen keuchend eine immer neue Chimära auf dem Rücken mit sich umher. Kaum daß ein Ziel ihrer Wünsche erreicht ist, so taucht ein anderes schon empor. Es stiehlt sich der Arbeiter die Hälfte seines Lebensglücks, wenn er seine Arbeit widerwillig vollbringt und nur an die Freuden des Feierabends oder des nächsten Sonntags denkt; die Verlobten, die in heftiger Leidenschaft nur die Stunde ihrer Vereinigung erwarten, der Jüngling, der das Mannesalter herbei-,

und der Greis, der sich das Jünglingsalter zurücksehnt, die Frau, die männliche Eigenschaften haben möchte, und der Mann, der sich Gaben wünscht, die er nicht hat: sie alle bringen sich selbst um ein Glück, wonach sie nur die Hand zu strecken brauchen. Denn die menschliche Natur ist vor allem auf Gegenwart gestellt. Das größte Glück, das es gibt, ist das Glück, überhaupt dazusein. Goethe zielte hierauf, als er sagte: „Das Höchste, was wir von Gott und der Natur erhalten haben, ist das Leben, die rotierende Bewegung des Monas um sich selbst, welche weder Rast noch Ruhe kennt. Der Trieb, das Leben zu hegen und zu pflegen, ist einem jeden unverwüstlich eingeboren." Und Homer läßt dasselbe den Schatten des Achilles in dem gequälten Aufschrei aussprechen:

„Lieber ja wollt' ich das Feld als Tagelöhner bestellen
Einem bedürftigen Mann, dem nicht viel Habe geworden,
Als hier sämtliche Seelen der Abgeschiednen beherrschen!"

Was dem Menschen das Dasein erträglich macht, was ihn Armut, Not und alle Art von Ungleichheit so gleichmütig ertragen läßt, das ist eben dies allen eingeborene Glück des bloßen Daseins. Es ist dieses köstliche Glück, um sich schauen zu können, atmen zu dürfen, das innere und äußere Leben pulsieren zu fühlen, es zu sehen, zu hören, zu schmecken, zu tasten und einherzuschreiten, als trüge man die ganze Gotteswelt mühelos auf seinen Schultern. Das Leben selbst ist des Lebens Lohn. Daß man das Dasein nur empfindet, daß man mitten darin ist und doch zugleich abseits, daß das Universum, herrlich wie am ersten Tag, um jedes Einzelnen willen dazusein scheint, daß jede Form, jede Farbe, jede Schwingung wohllautend im menschlichen Organismus widerklingt, daß das symphonisch in sich selbst kreisende Leben uns von Augenblick zu Augenblick berauscht, daß sich die ganze Natur liebend um jede Menschenseele zusammenzudrängen scheint, und daß diese Wunder in jeder Stunde vor sich gehen, tags und nachts, morgens, mittags und abends, und auf jedem Punkte der Erde: das zu fühlen ist das wirklichste Glück, dessen der Mensch fähig ist.

Dieses Glück überströmt einen des Tags hundertmal, wenn im verlorenen Blick jäh die Gewalt der Naturbilder aufflammt; es ist in dem überwältigenden Gefühl, womit man beim Gang über die Straße das Pathos des Raums empfindet, womit man vor jedem Menschen das urweltliche Geheimnis der fremden Existenz erlebt, womit man das Chor der Geräusche ringsumher musizieren hört. Es ist bei mir, wie ich am Schreibtisch sitze, dem Genuß der Arbeit hingegeben, wie ich die Blume im Glase vor mir betrachte und den Schritt meiner Kinder höre, wie ich das Leben draußen, mit all der Sommersonne, mit all dem Lichtesglanz und Farbenspiel, und das still quellende Leben in meinem Innern zugleich fühle, und wie ich mich selbst nur empfinde, weil ich die Gegenwart der Außenwelt in all ihrer kosmischen Fülle lebendig empfinde. Das Gefühl seines Daseins im Tiefsten zu haben, es in jedem Lebensalter neu zu haben: was gäbe es Höheres!

„Man reist doch nicht, um anzukommen", hat Goethe gesagt. Diese Worte umschreiben das ganze Problem. Genußvoll reisen wird nur, wer es um des Reisens willen tut, wem der Weg selbst das Ziel ist. Das Steigen am Berg hinauf ist das Wesentliche; der Blick vom Gipfel ist meistens eine Enttäuschung. Wer nur das Außerordentliche in der Natur sucht, ihre Phänomene und gewaltsamen Effekte, der wird sich um den Genuß des Weges bringen, auf dem die tausend Stimmen der Gegenwart flüstern. Das heißt: um den Genuß eines gleichmäßigen und dauernden Glücks; um das Glück, das in der belebten Ruhe ist. Wie es für den Wanderer, der im Wege selbst schon das Ziel sieht, keine Enttäuschungen gibt, weil sich ihm in jeder zufälligen Wirklichkeit immer die ganze Welt abspiegelt, so können auch den Lebenswanderer, der mit seinem Dasein so verfährt, Schicksalschläge niemals so schwer treffen wie den, der nur in der Idee lebt. Diesem ist gleich sein Leben zerstört, wenn ihm das imaginäre Ziel genommen ist, weil all sein Lebensgefühl in der Idee des Ziels aufgegangen ist. Die ganz praktische, von der unmittelbaren Anschauung zehrende Philosophie des in der Gegenwart Lebenden aber steht gewissermaßen

über allen Zielen, über allen Ideen. In dieser gelebten Empfindungsphilosophie wurzeln in Wahrheit alle philosophischen Gedankensysteme als etwas Sekundäres. Der schöne Knabe, der sich in Goethes Fabel dem keuchenden Schatzgräber der Idee mit dem „Glanz der vollen Schale" naht, das ist der Gott der Gegenwart. Und es spricht dieser selbe Genius aus der drastischen Prosa des braven Bianchon in Balzacs „Père Goriot", der einem vom Ehrgeiz Verzehrten dieses sagt: „Die Lieblingswünsche des Menschen finden in dem kleinsten Kreise eine ebenso große Befriedigung wie in den ausgedehntesten Verhältnissen. Napoleon speiste um seines Ruhmes willen doch nicht zweimal zu Mittag und konnte auch nicht mehr Mätressen befriedigen als ein Student der Medizin in seinem Internat. Unser Glück, mein Lieber, liegt immer zwischen unseren Fußsohlen und unserem Scheitel, und ob es nun jährlich eine Million oder nur hundert Louis kostet, so ist der innere Genuß derselbe."

Freilich gehört zur Fähigkeit, die wirkliche Gegenwart geistig zu genießen, innere Ruhe; und die kann nur sein, wo Reife ist. Darum ist ein bestimmtes Alter nötig, ein gewisser Schatz an Erfahrung, Klarheit über sich selbst, Tüchtigkeit, Selbstgefühl und sogar Resignation den Ideen gegenüber. Das Glück der Gegenwart ist das Glück des reiferen Alters. Es gibt eine gleichmäßigere Glut als das Glück der Jugend; doch ist darum nicht weniger Wärmeenergie darin. Auch ist es weder materialistisch noch genußsüchtig. Denn ganz tief und lebendig kann die Gegenwart nur fühlen, wer sie als die Mutter alles Zukünftigen verehrt und wer zu jeder Zeit die volle Summe seiner Vergangenheitserfahrungen bei sich trägt. Ganz bewußt im Gegenwärtigen leben, das heißt, die Allgegenwart des Ewigen spüren. Wem das aber gelingt, der ist Künstler im Instinkt, der sieht die Natur als Maler, hört sie als Musiker, beobachtet sie als Poet und arbeitet, was immer seine Beschäftigung sei, als schöpferisches Temperament. Ihm wird schlechthin alles in der inneren und äußeren Natur symbolisch; die Natur an sich ist ihm die stets in sich selbst zurück-

weichende Uridee. In den Gegenwartssymbolen aber erscheint wie in Zauberspiegeln dann das eigene Selbst des Anschauenden. Und das eben ist Glück; denn uns selbst zu schauen und zu fühlen, sei es im Denken oder im Tun: dazu werden wir in die Schule des Lebens geschickt.

Ereignisse, wo sich im Augenblick viel Leben mächtig und dramatisch zusammendrängt, wo ein Sturmwind von Ideen sich erhebt, bleiben freilich niemals ganz aus. Wohl dem aber, der auch dann noch Besonnenheit genug bewahrt, um sich selbst wie mittels eines zweiten Ichs anschauen zu können, um sogar durch die grellen Farbengläser der Leidenschaft das tiefe Ethos der wie Gleichgültigkeit erscheinenden Ruhe der Naturgegenwart zu erkennen. Wem das gelingt, der berührt das Geniale. Denn Genie ist die Fähigkeit, die Lebensleidenschaft besonnen zu objektivieren. Dem Genie offenbart sich die Macht der Gegenwart so stark, daß sich ihm vom Wirklichen unmittelbar die Ideen reif ablösen, wie Früchte vom Baum: als eine zweite Natur. Intuition heißt das Kind des Gegenwartsgefühls. Alle großen Taten sind Kinder der Gegenwartsempfindung, die wissenschaftlichen und künstlerischen, die politischen und religiösen. Selbst die genialen Mystiker sind nichts anderes als leidenschaftliche Gegenwartsmenschen. Die Geschichte weiß von Individuen zu berichten, die still schauend durch die Natur gingen und die, im Anblick irgendeiner alltäglichen Erscheinung, wie hingemäht plötzlich zu Boden stürzten, überwältigt von der unerträglich mächtigen Gegenwart des Lebens, um als Heilige dann, als Verkünder geoffenbarter Religionsideen, wieder aufzustehen. Im Rausch des Wirklichkeitsgefühls hatten sie die Allgegenwart, die Allwirklichkeit Gottes wahrgenommen. Sie hatten in ihrer Weise erlebt, was Newton erlebte, als er im regenfeuchten Garten einen Apfel vom Baume fallen sah und ihn schwer auf den Rasen klatschen hörte, und als die Erkenntnis vom Gesetze der Gravitation leuchtend plötzlich in ihm aufging. Solche Erlebnisse warten unser aller, in jeder Stunde, an jedem Ort. Sie bestehen darin, daß der Mensch schauernd immer von neuem

wieder fühlt, welch tiefe Mystik aus allen Wirklichkeiten hervorleuchtet, wie die schwarzen Tiefen der Ewigkeit die Inseln der Gegenwart rings umfließen, wie das Selbstverständliche immer das eigentlich Sakrale ist, und wie alle Geheimnisse Gottes sich dem Menschen unbefangen anbieten, während die heilige Natur sich schweigend in sich selbst bewegt.

DIE SEELE DES WETTERS

DER Morgen ist grau bis zum Horizont, und bei unbewegter Luft geht ein dünnes Nebelgeriesel nieder. An ein Aufklaren ist bei solcher Windstille nicht zu denken. So wenigstens sagt der Wetterinstinkt, auf den man sich hier, auf dem Lande, schon verlassen darf. Es wird heute ein rechter Regentag.

Nun ist es Zeit, über Land zu gehen für den, der allein sein will. Die Fenster der Nachbarhäuser werden geöffnet, grämliche Gesichter blinzeln zum Himmel hinauf, und brummend suchen die Unzufriedenen wieder das Bett. Von diesen kommt heute keiner heraus; denn niemals entfernen sie sich weit voneinander. Sie gehen nicht leicht tiefer als fünfhundert Meter in den Wald hinein, und am Strande bauen sie sich, hart an der Landungsbrücke, auf so engem Raum mit ihren Strandkörben und Sandburgen an, daß man in ihren Siedlungen schon beinahe wieder Hinterhauslüfte atmet. Für diese alle ist heute „schlechtes Wetter", ist einer jener verlorenen Tage, die der normale Sommerfrischler so sehr fürchtet, wo er von Mahlzeit zu Mahlzeit über seinen Zeitungen in einer von Kinderlärm und Menschenschwatz erfüllten Veranda sitzt und sich mühselig um den Tag betrügt. Schon der Wunsch, dieser Wartesaalstimmung zu entfliehen, würde heute einen längeren Ausflug rechtfertigen, wenn er sich nicht selbst rechtfertigte.

Bis zum Wald haben wir nur wenige Schritte. Jeden Tag betritt man ihn nach irgendeiner Richtung, und täglich ist er einem

neu. Wie das Meer muß auch der Wald in allen Wetterstimmungen genossen werden. Wirft das Meer die Himmelsfarben und das Leben der Atmosphäre unmittelbar spiegelnd zurück und geht von ihm dadurch ein fast tragisch wechselndes Oberflächenspiel aus, so saugt der Wald die Stimmungen des Lichtes in sich hinein, so atmet er jedes Wetter bis in die letzten schattigen Tiefen auf, so läßt er sich bis ins verlorenste Dickicht vom Morgen, Mittag und Abend, vom Leben jeder Stunde durchdringen. Nichts Feierlicheres, als ein Gang durch den Wald an einem trüben Morgen wie heute, wenn der leise Regen steilrecht niedergeht und von Blatt zu Blatt, von Nadel zu Nadel tropft, wenn man im weichen Boden unhörbar durch eine grüne Tiefe dahinschreitet, die rings in hundert Silberschattierungen schimmert, in kühl smaragdener Kostbarkeit. Bei all dem tausendfachen Getröpfel herrscht eine so träumend tiefe Stille, daß das Herz lauter zu klopfen beginnt vor feierlicher Erregung. Aber in dieser Gottesruhe spürt man zugleich doch das drohend dichte Gedränge des Lebenswillens; diese Ruhe ist bis zum Bersten voll von wollender Kraft. Neben der grazilen Urweltlichkeit mächtiger Kiefern die weithinschattende Üppigkeit alter Buchen, dazwischen das zierlich reiche Farben- und Formgewoge des Unterholzes und darunter, auf dem tiefbraunen Teppich der Laubdecke, ein Dickicht hellen hohen Farnkrautes, wie ein Wald im Walde. Und jedes Pflanzenleben steht am rechten Platz und hat seinen bestimmten Lebensraum; man spürt etwas wie eine soziale Ordnung in der Art, wie dieses Volk von Bäumen und Bäumchen sich durch das enge Beieinanderstehen selber Schutz ist, vor Sturm und Windbruch, wie jeder Wipfel sein eigenes Lied rauscht, und wie alles Einzelrauschen doch zusammenfließt wie in einem großen Volksgebrause. Auf geschützten Waldlichtungen aber treten einzelne bedeutende Baumindividuen aus der Masse hervor, in stolzer Freiheit, mit reich entwickelter Krone und wie mit königlicher Gebärde in jedem Herbst ihre Früchte um sich her streuend. So sollte der Mensch leben, so im Schutze seines Volkes und darum erst ganz er selbst, so gottesfreudig

sich selber zur Lust, und dadurch erst recht stark, den Überfluß seiner Daseinskraft in fruchtbaren Taten ohne Qual zu verschenken!

Über selten nur betretene Jägerpfade, hier eingeengt von dichten Schonungswänden, dort tief hineinblickend in den Pfeilersaal des Hochwaldes, in den innersten Forst hinein, wo das Reh vom trockenen Lager aufschreckt, wo das schwarze Wildschwein wie ein komischer Dämon hinter den Stämmen schnell dahintrottet und der Raubvogel mit schwerem Flügelschlag durch die silbrig grünen Wipfel streicht; über feucht und stark duftende Waldgründe, wo dunkle Schnecken zwischen giftig bunten Pilzsiedlungen kriechen, wo sich Wunderteppiche zartgeformter Wiesenkräuter breiten, wo es von runden und gezackten, fedrigen und gestielten, halmigen und flächigen Formen schwillt und quillt, wo jedes Pflänzlein ein zierliches Ornament zum Ruhme Gottes ist, jede Flechte ein Werk zarter Kunstgestaltung, jedes Moospolster an Baum und Stein ein Wäldchen für sich, das wieder unendliches Leben birgt, und wo an jeder der Millionen grünen Blatt- und Grasspitzen ringsumher nun eine glänzende Regenperle hängt, schimmernd vom klaren Widerschein des Lichtes; wo der Wald nur noch mit sich selber spricht und man leiser auftritt, als hätte man nicht das Recht, den großen, tiefen Daseinstraum dieser Welt durch Menschenbewußtsein zu stören.

Dann öffnet sich der Forst, und plötzlich ist die Straße da, die durch reifende Roggenfelder zur Stadt führt. Dieses jähe Hinaustreten ist eine Sensation. Es ist im kleinen, was Stanleys Leute erlebten, als sie monatelang durch Urwald gewandert waren und dann die Ebene erreichten. Der Anblick des sich öffnenden Landes ergriff sie so, daß sie sich weinend zur Erde warfen oder tanzend umhersprangen. Es ist die Gewalt des Raumes, die den aus eng umstellter Welt ins Freie Gelangenden so mächtig packt; es ist die lockende Romantik der Ferne, die die Einbildungskraft so tief berührt. Die Großstadtbewohner macht es so eng und unfroh im Gemüt, daß sie niemals den Horizont sehen, daß sie nicht in allen ihren Werktagen die heilkräftigen Wunder des Raumes erleben.

Der Regen fällt gleichmäßig immer noch herab. Wie dieser Regennebel die weite, fruchtbare Landschaft, die mich wie ein ungeheurer Erntekranz nun umgibt, doch verklärt, wie er alle Formen und Farben leicht macht! So malt in ihrer Weise die Dämmerung mit großen geschlossenen Massen eindrucksvolle Bilder, so macht in anderer Art die Mittagsschwüle mit ihrer irisierenden Lichtschwere alle Dinge einer gewaltigen Stimmung untertan. Jedes Wetter hat sein besonderes Gesicht, hat eine eigene kosmische Stimmungskraft und eine spezifische Schönheit. Heute erscheint diese unter der Herrschaft des grauen Lokaltons stehende Felderlandschaft wie entmaterialisiert; aber unwirklicher wird sie dadurch nicht. Alles erscheint vereinfacht, zusammengezogen; doch wird die Monumentalität durch eine unsagbare Tonzartheit milde gemacht. „So silberfein, daß man ein Seidenweber möchte sein." Das Gelb des reifen Korns, das Opalgrün der Felder drängen sich mit verwirrender Prächtigkeit aus dem hier bläulich und dort rötlich nuancierten Grau hervor; und doch ist es viel mehr als ein Farbenrausch, was man erlebt. Es ist ewige Wirklichkeit in dieser Schönheit. Eine verfallene Scheune, ein Stück gezäunten Feldwegs und dahinter sich flächenhaft übereinander bauende Feldbreiten („in den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt") —: in diesem dürftigen Bild ist etwas so Überwältigendes, daß man hinknien möchte vor innerem Jubel. Immer wieder werfen wir einander Malernamen zu, um die Empfindungen notdürftig nur bezeichnen zu können: Corot, Cézanne und Van Gogh. Und ständig ist einem auch Rembrandts Geist nahe, der die Mystik des Alltags am größten von allen begriffen hat. Holländer und Franzosen. Warum machen unsere modernen Maler nicht, daß man auch an sie denkt, wenn stumme Anschauungsfreuden bezeichnet werden sollen. Sie brauchen ja nicht diese selben Motive zu malen; aber das ewig Kosmische sollen sie malen, das sich im trübsten Regenwetter so strahlend offenbart, den ewigen Schöpfungsduft, der um den Dingen ist.

Unter stärker schon stürmenden Regenschauern wird die kleine

altertümliche Hafenstadt erreicht. Durch eine altersschwache backsteinerne Torarchitektur, über holprig krumme Straßen mit niederen Häusern, über einen großen rechteckigen Platz, umsäumt von biedermeierlich gravitätischen Fassaden, zum Hafen hinunter. Auch dort gibt es wieder Malererinnerungen. Vermeer van Delft, der Maler des berühmten Kanalbildes, ist da, und Jakob Maris, der die backsteinrote Tonigkeit holländischer Hafenstädte so klangvoll zu malen wußte. Überraschend überhaupt, wie holländisch die kleinen Städte und Dörfer der mecklenburgisch-pommerschen Küste wirken. Nicht aus dem inneren Deutschland ist ihnen die Baukultur gekommen, sondern auf dem Wasserwege, der für die Kulturübertragung von je der kürzeste gewesen ist. Machtvoll nordisch baut sich diese kleine Hafenstadt empor. Eine lange Reihe niederer Häuser am Kai und dahinter die Dächer der ein wenig ansteigenden Stadt, massig überragt von der Backsteingotik zweier langgestreckter alter Kirchen. Ein Stadtbild, das trübes Wetter geradezu braucht, um ganz charakteristisch zu wirken. Es braucht den schwer niederschlagenden Rauch, die grau und ernst tönende Atmosphäre, die gelbgraue Bewegtheit des Wassers und das feuchte Schiffsgewirr des Hafens. Zu den harten Formen der gotischen Türme gehört dieser schräg niedergehende Regen; es scheinen diese steilen Silhouetten erst wahrhaft zu leben im Hauch der Regenschauer, im Ziehen der Nebelwolken; wogegen die der Antike irgendwie verwandte Architektur immer mehr eine Schön-Wetter-Architektur ist. Zu diesem Stadtbild, aus dem die Geschichte spricht, gehört die tief dahinklingende Melancholie nordischer Trübe.

Stundenlang möchte man an den Geländern der Landungsbrücken und Pontons stehen und der Arbeit an den Schiffen zusehen. Dieser heute vom Touristentrubel nicht gestörten ruhigen und beruhigenden Arbeit der Niederdeutschen, die in jeder Hantierung den Stempel alter Gewohnheit und innerer Wunschlosigkeit trägt, in der der Arbeiter lebt und Morgen, Mittag und Abend gelassen genießt, mit bäuerisch seemännischer Philosophie und

mit einem tiefen Gefühl für Ordnung, Ruhe und Tradition. Aber der Regen treibt nun doch in die Schenke. In eine kleine, gemütliche Hafenwirtschaft, ohne allen Proletariergestank, wo es auf der Lederbank einen wunderbaren Eckplatz gibt, gegenüber dem sauberen Schankverschlag mit den vielen braunen Tönnchen, auf die verführerische Namen von Likören gemalt sind, wo man von einem gesunden Mädchen mit weißer Schürze bedient wird, wo es Fische gibt, die heute Morgen erst im Hafen gefangen worden sind, Gemüse, die auf den Feldern draußen in kräftiger Erde gewachsen sind, und etwas Geschmortes, das unmittelbar an Mutters Küche im alten Heimatdorf erinnert. Sodann einige wohlangewandte, im Lande selbst und ehrlich aus Korn gebrannte Schnäpse gegen die Kühle und Feuchtigkeit, und man beginnt nach der langen Fußwanderung wie von innen heraus zu glühen. Wie ein glückseliges Kind hockt man in seiner Ecke und hört auf das gewichtige Plattdeutsch der Schiffer, wie auf alte, alte liebe Erinnerungen.

Der Rückweg wird am Meeresufer genommen, immer am Strand entlang, Bucht für Bucht, über feuchten Sand und knirschende Steine, den verlaufenden Wellen ausweichend. Es ist jetzt nahezu Sturm, und der Regen peitscht ungehemmt ins Gesicht. Eine Stimmung verzweifelter Abenteuerlust stellt sich ein. Naß wird man doch bis auf die Knochen; da gibt es nichts mehr zu retten. Darum mag es gehen, wie es will. Befreit tritt nun der Instinkt hervor, der in jedem Mann, der im Großstadtphilister sogar noch irgendwo in einem Winkel des Temperaments verborgen ist, der ihn aus wohlgeordneter bürgerlicher Solidität in den Sturm und in den Aufruhr der Natur hinauslockt, der eine jauchzende Freude ist am mächtigen Zerstörungswerk der Elemente, und in dem die ursprüngliche Kampfeslust unseres Wesens jählings emporflackert. Wenn der Sturm so heftig wird, daß man sich kaum dagegen stemmen kann, wenn die rollende Welle wie ein Raubtier anspringt und mit gurgelndem Ton sich wütend überschlägt, wenn die ganze Natur gegen einen zu sein scheint und man sich langsam

seinen Weg doch erzwingt, dann kommt ein Jubel über einen, daß man geradeheraus in den Sturm zu singen beginnt. Vom Augenblick geborene Dithyramben, nach den Melodien der mächtigen alten Choräle. Auf solcher Sturmwanderung, wenn der Wind einem das Wort vom Munde reißt, wagt man es, das Verschwiegenste laut zu formen. Es kommt der große Rausch, weil das Meer immer wieder das Überraschende, das Wunderbare ist, weil es, dem Auge nur begrenzt durch den Saum der von meerbleichem Gras bewachsenen Sanddüne, eine Welt für sich ist, die nichts gemein hat mit jener Welt hinter der Dünenkette, in der das Zeitliche wohnt. Zur Seite die sich brechenden Wellen, das Auge dahin gerichtet, wo Wasser und Luft verfließen, und von wo an einem unermeßlichen Himmel die schweren Wolken heraufjagen, von wo das Meer mit seinen Wogenbreiten rhythmisch dahergewandert kommt, rastlos schwellend, ein unendliches Vielzuviel, als wäre die Urkraft der Welt auf ein ungeheures Schreitensollen eingestellt, mit Getöse dann sich aufbäumend, zersprühend, zerfließend und selbst im Zerrinnen noch drohend. Es kommt der große Rausch Aug in Aug mit dieser elementaren Wetterdrohung, und es erhebt sich der Wille zu Zielen, die des großen Hirten der daherbrausenden Sturmherde würdig zu sein trachten.

Spät am Nachmittag wird das Haus wieder erreicht. Müde und naß, aber im Tiefsten durchglüht von den herrlichen Erlebnissen, und froh wie seit langem nicht.

Mit spöttischem Zuruf und schadenfrohem Lachen wird man von den Klugen und Verständigen empfangen, die trocken in der Veranda beim Tabak, Bier und Kartenspiel sitzen. Sie triumphieren; das Barometer steigt, morgen wird „besseres Wetter" sein. Dann werden sie wieder ihre ausgetretenen Wege gehen, zum Strandkorb oder zur Waldhalle. Was wissen sie vom Wetter, vom Gesicht des Wetters, von der Seele des Wetters!

Sie wissen so wenig davon wie vom Menschengesicht, wie von der Menschenseele.

DIE DREHORGELN

HEUTE ist wieder Musik in allen Gassen und Höfen. Es ist der Wochentag, wo der Vorort der Straßenmusik freigegeben ist. Da kommen die alten invaliden Männlein und Weiblein von allen Seiten herzu und ziehen orgelnd durch die Straßen. Oft hart aneinander vorüber, mit bitteren Konkurrentenblicken sich messend, während die Melodien aus dem wackeligen Holzkasten hervorstürmen und sich im Augenblick der Begegnung mit schrecklichen Dissonanzen ineinander verknäulen, wie bissige Hunde. Von allen Seiten dringt das Flöten und Trompeten ins stille Arbeitszimmer. Dieses dünne musikalische Gemecker und sopranhohe Gesinge der armseligen Instrumente ist ganz gewiß lächerlich; und doch hat es auch etwas Unirdisches, es wird in seltsamer Weise zur Stimme der Sommermorgennatur. Es ist, als fagottierte die Hirtenflöte aus „Tristan und Isolde", die mit ihren Tönen eine ganze Landschaft malt, irgendwo in der Ferne. Die Musik, die herrlichste der Künste, verliert ihre göttliche Gloriole selbst im proletarischen Lumpengewande nicht. Nur einfach gefügte Akkorde dringen von hier und dort herauf, und gleich flattert doch etwas in einem empor, gleich quillt es drängend aus den Tiefen des Gefühls.

Wie sie heute wieder durcheinander dudeln! Die Natur draußen hat förmlich einen festen Hintergrund von Musik erhalten. So klang es in der Kindheit, wenn Jahrmarkt im Dorf war, wenn das Getöse der Musik über still grüne Gärten und über Dächer hinweg in die sonntägige Einsamkeit der Spielplätze drang und dem Knaben zum Sinnbild der brausenden Welt und der Zukunft wurde. Der Geschmäckler würde jetzt die Türen verschließen vor der „verfluchten Orgelei"; ihn würden die falschen Töne, die gemeinen Melodien beleidigen. Wem diese Musik aber lebendige Stimmungen weckt, der kümmert sich nicht um die Ästhetik („die Befürchtung für die Ästhetik ist das vornehmste Anzeichen der Schwäche"), der hört aus den dümmsten Polka- und Walzermelodien romantische Klagen heraus; er lehnt sich im Stuhl

zurück, blickt in den hellen Sommertag und fühlt lebhafter das Glück dazusein.

Wenn sie einem nahekommt, hat alle Musik, selbst die schlechte, etwas Unheimliches. Sie rührt gleich an das Urweltliche. Wie seltsam, daß sie es sogar auf offener Gasse tut. Des Morgens im Frühjahr zum Beispiel, wenn man mit ausgeruhtem Geist seinen Geschäften nachgeht! Eine Drehorgel steht am Wege, und wie man sich der Musik nähert, fühlt man sich von den marschartigen Rhythmen jählings überwältigt. Es wogt das Thema fühlbar fast im Körper auf und nieder, es geht die Nervenerregung wie ein Strom von Wärme über den Leib, und es ergreifen die Schwingungen den ganzen Organismus mit einer Macht, daß die Lustgefühle sich fast bis zum Schmerz steigern. Auf den Schwingungen aber reiten die Gedanken in hellen Scharen herbei. Der Wille wird zu großen Dingen gestachelt und schaut sich um nach heroischen Taten; er schreitet als Triumphator einher, nach dem Tempo einer gemeinen Drehorgel. Groß ist die rein physische Gewalt der Musik. Sie verursacht Kontraktionen in den Kiefern, so daß man ins Leben hineinbeißen möchte; sie strafft die Sehnen, so daß man Lust bekommt zu laufen, zu stürmen, sich zu ermatten; sie spannt die Muskeln in Händen und Armen, so daß man sich nach einer Waffe umsieht. Betrachtet die Volkshaufen, die im Takte der Militärmusik über die Straße marschieren. Sie drängen mit entschlossen geneigtem Kopf gegen unsichtbare Gegner, über die die Einbildungskraft sie siegen läßt. Ebenso kühn würden sie marschieren, wenn es ins Gewehrfeuer, ins Handgemenge ginge. Denn die Musik tötet die Furcht, sie treibt im gesteigerten Ichgefühl zur Selbstvergessenheit und spannt den Willen an bis zur Selbstvernichtungslust.

Musik sollte man nur hören vor großen Entschlüssen — dann würden sie nicht feig sein. Fast tragisch aber ist es, wenn die Erschütterung auf der Gasse zu einem kommt, wenn aus einem lächerlichen Orgelkasten die Rhythmen quellen, die das Gefühl überfluten, wenn man vor den Menschen die Empfindung ver-

hehlen, den heldisch sich reckenden Willen erdrosseln und künstlich die geöffneten Tiefen wieder schließen muß, weil die Tagesarbeit kalten Sinn und nüchterne Aufmerksamkeit fordert, nicht aber groß entflammte Energie.

Andere Empfindungen wieder wecken die Töne der Drehorgeln, wenn sie zu den in freudlosen Hinterhäusern Arbeitenden aus Nachbarhöfen melancholisch heraufklingen. Zum Beispiel in den Weihnachtswochen, wenn das Tageslicht matt nur hinter schweren Schneewolken glimmt und der Himmel tief über der Stadt hängt, wenn hier und dort Licht in den Arbeitsräumen brennt und die alten Weihnachtslieder zu einer eintönigen, langgezogenen Klage werden. Verstohlen werden ein paar Fenster geöffnet, und man sieht nachdenkliche Lauscher mit ungewissen Blicken ins Leere sinnen, wie gebeugt unter dem melodischen Weinen der Musik.

Auch die feuchtdunkeln Tage des Spätherbstes sind so recht eine Jahreszeit für die schwermütige Sentimentalität der Drehorgel. Eine mystische Stille liegt dann über den Höfen der Großstadt, es ist, als warte alle Welt auf die Geburt eines Wunders und als verkündeten die zitternden Töne seine Wirklichkeit und Nähe. „Ich liebe die Straßenmusik," sagt Raskolnikow, „ich liebe es, wenn man zur Drehorgel singt an kalten, dunkeln und regnerischen Abenden, wenn die Vorübergehenden alle bleich und krankhaft erscheinen, aber noch besser, wenn es schneit, wenn es naß herniedergeht, gerade herab, bei Windstille, und wenn die Gaslaternen so hindurchscheinen."

Seltsam schön waren die Klänge einer Straßenorgel auch an jenem frühen Herbstabend, als feine silberne Nebel sich auf die Gassen der Vorstadt senkten und in die beginnende Dämmerung hineindämmerten, so daß alle Gestalten wie Schatten dahinglitten; als die letzten gelben Blätter der Kastanien langsam, eines nach dem andern, herabschwebten. Wie gespenstische Lemurengeschöpfe zogen die Menschen lautlos dahin, unwirklich, als wären es nur Gedanken, nur Phantome eines träumenden Weltenwillens.

Die Töne der Drehorgel schienen die Natur bis zu den letzten Tiefen zu durchdringen, sich wie eine Glocke über diese von Nebelwänden begrenzte Welt zu wölben und alle die verloren umherirrenden Menschengedanken unsichtbar untereinander zu verknüpfen. Es war, als wäre die Musik jedes Einzelnen Seele — und als begegneten die Seelen alle sich in den klagend dahinschwingenden Tönen. Die Blätter sanken, die Nebel tropften, und die Menschen huschten dahin; die Melodien der alten Drehorgel aber bauten über irdische Nacht und Dämmerung, über alle Fremdheit, Abgeschlossenheit und Feindschaft hinweg, mit groß gerecktem Bogen eine Brücke zu jenen Ufern, wo wir alle eines waren, bevor wir in dieser Welt der Wirklichkeiten landeten, und wohin wir einst zurückkehren, um wieder eines zu sein im Schoße der Ewigkeit.

DER KOMPASS

WELCH trübselige Stimmung heute früh! Feuchtgraue Nüchternheit lastet draußen auf allem Sichtbaren. Häuser und Bäume, Himmel und Menschen, alles was mir sonst in lauter Geheimnis zu schwimmen scheint, wenn ich eine Minute nur betrachtend am Fenster bleibe: heute will es aus seiner mürrischen, rohen Gegenständlichkeit, aus seiner brutal stumpfen Sinnfälligkeit nicht heraus. Die Bauwerke bleiben dem Auge gemein häßliche Miethäuser, die kahlen Bäume stehen in ihrer besenartigen Struppigkeit armselig da, die Menschen traben hin und wider wie angekleidete Affen, und in dem langweilig schweren Himmelsgrau ist weder Farbe noch Tiefe. Das Leben sieht seelenlos aus. Es scheint nur dumm nützlich zu sein, nur albern mühevoll, und aus all seinen Gebilden grinst ausdrucksleer das Tierische und Mechanische. Die trübe Stimmung draußen wird zur inneren Verstimmung; das Gespenst der Gleichgültigkeit, eine Schwester der Sorge, steht neben mir, und es ist, als könne es nie wieder gut werden.

Da fällt der indifferent schweifende Blick auf einen kleinen Kompaß, ein Spielzeug, das mein Sohn auf dem Schreibtisch hat liegen lassen. Gedankenlos nehme ich ihn in die Hand und beginne daran zu drehen. Dabei durchfährt mich dann plötzlich eine heftige Empfindung, und erschrocken fast lege ich das kleine Ding wieder hin. Mit einer Art von Grauen blicke ich auf die leise vibrierende, bei jedem Anstoß schwankende Magnetnadel, die unentwegt nach einer Richtung strebt. Sie scheint zu leben. Wie man sie auch dreht und zwingt, immer kehrt sie mit hastigem Pflichtbewußtsein zur Lage zurück, die sie nun einmal haben soll. Man lernt es schon als Kind, daß der Kompaß nach Norden weist, und es ist einem diese Tatsache so selbstverständlich geworden, wie das Gesetz der Schwerkraft. Was gibt es nun also groß zu verwundern? Und doch beginnen die Empfindungen und Gedanken nun um das uralte Problem zu rotieren. Fast unheimlich, als wäre es noch nie gesehen worden, wirkt der Anblick, wie die kleine metallene Nadel vor mir lebt und will. Wie sie nur eines und immer nur dieses eine will. Und wie dies Wollen ein Müssen ist. Immer nach Norden. Gleichmäßig fließt der unsichtbare Strom durch den Metallstab, von Pol zu Pol. Und plötzlich durchzuckt es mich, als liefe eine Welle kalter Flüssigkeit durch meine Adern: diese Kraft, der die Nadel gewaltsam unterworfen ist, sie durchströmt zugleich ja auch mich selbst. Ein reißender magnetischer Sturm geht in jeder Sekunde durch meinen Körper. Ein mächtiger Strom fährt mit rasender Gewalt durch mich hindurch, umbrandet mich mit Gischt und Strudeln, bricht sich Bahn durch die Hemmungen, geht mitten durch Herz und Hirn, macht alle Lebenskräfte vibrieren, trägt das Geheimnis der Welt in mich hinein und trägt von meinem Wesen fort, ich weiß nicht was. Was geht in mir vor? Welches Leben wird da unter der Schwelle des Bewußtseins gelebt, unerreichbar dem plump tastenden Bewußtsein? Ist ein zweites, höheres Bewußtsein in mir, das diese geheimnisvollen Kräfte sinnlich wahrnimmt? Gibt es ein Leben, daß ein Ich im höheren Sinne ist und mit eigenen Kausalgesetzen, wo die magnetische

Weltkraft empfunden und genossen wird und ein transzendentales Subjekt sie ein- und ausatmet wie die Lunge die Luft, wo das Licht vielleicht gehört und der Schall gesehen wird, wo der Sonnenaufgang zum majestätischen Donner und das Gewitterkrachen zu einer Reihe glorios aufflammender Farben wird? Gehören diese ungeheuren magnetischen Ströme, die den Erdball umfließen, sich am Pol in einem riesigen Strudel vereinigen und sich dort in fabelhaften Nordlichtern selbst apotheosieren, zur Atmosphäre einer zweiten, einer höheren Wirklichkeit? Was geht in mir vor, während ich willenlos diesen nicht einmal denkend zu begreifenden Energien überantwortet bin, für die es keinen unüberwindbaren Widerstand, nichts Dichtes, nichts Festes oder Flüchtiges gibt?

Wie die kleine Nadel vor mir auf dem Tisch zittert und bebt? Sie reagiert auf jede ablenkende Kraft und unterwirft sich doch nur der einen. So wird auch die zum Ewigen strebende menschliche Lebenskraft bei jedem Anlaß abgelenkt, wird bestimmt von äußeren Widerständen und Störungen, um immer doch wieder mit großem Pendelschlag zurückzuschwingen und nach einem unbekannten, aber unverrückbaren Punkt der Ewigkeit zu deuten. Auch der Weiser der Seele ist nach Norden gerichtet, gegen Mitternacht, gegen die ewige Finsternis, die „anfangs alles war und sich das Licht gebar". Ich weiß nicht, ob ichs metaphysisch oder mechanistisch zu erklären versuchen soll, weiß keine Antwort auf das fragende Warum; das aber ist über allen Zweifeln: daß es dem heilig glühenden Lebensgefühl vorgezeichnet ist, immer wieder emporzuschauen, stets demselben Ziele zuzustreben, unbeirrbar das Gute zu wollen, selbst dann, wenn das Schlechte getan wird, sich ohn Unterlaß zu sehnen, wie es diese kleine Magnetnadel tut, und ebensowenig wie diese zu wissen, ob es ein Wollen, ein Müssen oder beides in einem ist.

In den Läden unten in den Straßen liegen in diesem Augenblick Tausende solcher kleiner Kompasse. Es ist seltsam, zu denken, daß sie, ja daß alle Magnetnadeln, die irgendwo auf dem Erdball

schwanken und pendeln, auf einen einzigen Punkt weisen. Auf einen Punkt oben auf jener vereisten Halbinsel, wo die magnetische Kraft in den Erdball strudelnd hineingesogen wird, ohne daß Auge, Ohr oder Tastgefühl das geringste wahrzunehmen vermögen. Ganz ebenso weist die Bussole der Seele bei allen Menschen ohne Ausnahme dieselbe Richtung, weist auf das unbekannte, ewig unerreichbare Boothia Felix einer Welt, die wir das Jenseits nennen, die vielleicht aber so wirklich ist, wie die uns konkret umgebende, und wofür uns nur die Organe fehlen. Es schwankt und zittert der aufs Ewige gerichtete Instinkt im Kampf des Lebens unsicher hin und her, es irrt der Weiser der Seele ab und wird ständig gestört. Aber unbeirrbar kehrt die erhaltende Kraft die treue Spitze dem Göttlichen wieder zu. Räuber und Elende, Glückliche und Verzweifelte, Charakterlose und Helden; durch alle fließt dieser heilige Strom — soll man sagen des Wollens oder des Müssens? Wir Schiffer auf dem Weltmeere des Endlichen, jeder einzelne ein Kolumbus, beugen uns immer wieder über den Kompaß unseres Innern, in Zweifel und Hoffnung, in Vertrauen und Bangigkeit. Wir fahren und fahren; wir wissen nicht, woher wir kamen, und nicht, an welchen Gestaden wir landen werden. Pfadlos würden wir sein ohne diesen auf die Pole des Lebens gerichteten Kompaß unseres Gefühls. Er macht uns glauben, daß wir alle von Gott kommen und wieder zu Gott streben, wie immer auch wir der Tierheit hörig bleiben. Und dieses in jeder Seele wirkende Vertrauen, das selbst dort ist, wo der Mund ungläubig lästert, macht Brüder aus uns allen, macht uns alle, jeden in anderer Weise, zu Werkzeugen derselben Schicksalsgewalt.

O weh, ein durchsichtiges Symbol! Sei es darum; ist mir doch die Morgenstimmung nun gebessert. Die Gegenstände jenseits der Fensterscheiben sind dieselben wie vor einer Stunde, die trübe Regenstimmung hat sich nicht geändert. Und doch erscheint mir alles nun anders und wie von feinem kosmischen Schöpfungsduft überzogen. Es ist wieder Geheimnis da; das Auge sieht anders wie vorher. Die Welt gefällt mir besser, weil ich mir selber besser

gefalle. Die gleichgültigsten Dinge sehe ich wieder von wollendem Leben mächtig umflossen; im kleinen Winkel der Welt da draußen zittern und vibrieren die Elementarkräfte und flüstern mit sich selber von Dingen der Ewigkeit.

Der kleine Kompaß vor mir aber weist stetig nach Norden. Da gibt es kein Irren und keine Zweifel, und nach jedem Schwanken einen Sieg. Er will, was er muß, und muß, was er will.

Er soll hier vor mir, wo der bei der Arbeit denkend vom Papier abschweifende Blick ihn treffen muß, liegen bleiben.

VOM WUNDERN

DER aus dem Altertum stammende Rat, dem Horaz die Prägung „nil admirari" gegeben hat, war nach dem Herzen unseres Zeitalters. Sich über nichts wundern, sich einer klugen Skepsis befleißigen und über alles die Erfahrung stellen: das war das Zeichen des Jahrhunderts. Selbst der Dichter, der Deuter des Zeitgeistes, zuckte mit bitterer Resignation die Achsel und sagte mit allen seinen Werken: so ist das Leben! Den Verstand regiert der Begriff; und das Endergebnis solcher Begriffskultur war eben jenes stoische „nil admirari". Dieses Schlagwort ist aus dem Geist einer kritischen Gesinnung gesprochen, es ist die Formel von Praktikern, die zweckvoll wollen, die Formel von Kaufleuten, die den Menschen kennen müssen, weil sie ihn mißbrauchen, von Weltleuten, die jedermann, auch sich selbst, ein wenig verachten, von Genußmenschen, die stets im Materiellen bleiben, selbst wenn sie sich im Moralischen oder Ästhetischen bewegen. Es hat das Wort seinen feinen Wert als Hausmittel gegenüber den täglich wiederkehrenden Angriffen und Gebrechlichkeiten des Lebens, es wirkt günstig als Mittel einer inneren Ökonomie und hat seine Bedeutung für die Diätetik der Seele. Anderseits aber ist der Rat, sich über nichts zu verwundern und immer das Gleichmaß zu bewahren, durchaus ein Rat zur Passivität. Er macht nicht produktiv.

Produktiv im höchsten Sinne kann der entgegengesetzte Rat werden: Wundere dich über alles! Darum sollte der Jugend dieses Wort eingeprägt und oft wiederholt werden. Aus dem Wundern entspringt die Ehrfurcht. Wundere dich, daß die Welt ist, wie sie dir vor Augen liegt, ja daß sie überhaupt da ist und daß du selbst da bist, sie wahrzunehmen und zu fühlen. Wundere dich über das geheimnisvolle Leben deines Körpers und deiner Seele, wundere dich über die Erlebnisse deiner Sinne und sodann auch darüber, daß du die Fähigkeit hast, dich zu wundern. Vom Wundern gelangst du zur Bewunderung, und das ist die Pforte zu allem, was groß ist. In der Fähigkeit sich zu wundern liegen die Wurzeln des Glaubens und der Religion, der Philosophie und der Künste; es liegt darin überhaupt der Ursprung jedes schöpferischen Gedankens. Wo immer Großes geschaffen worden ist, da haben sich die Menschen zuerst über das Leben verwundert. Aus diesem Quell stammt alle echte Originalität, alle schöpferische Naivität. Willst du reicher im Innern werden und glücklicher, so versuche zu empfinden, als seiest du eben von einem andern Planeten auf die Erde herabgefallen und sähest nun zum erstenmal, ganz unbefangen und mit tiefem Erstaunen dem Erdentreiben zu. So wird sich dir das Wesentliche enthüllen. Versuche in allem vom Wissen um das Wesen der Dinge abzusehen — es drängt sich dir ja ohnehin auf —, von der erlernten Bildung und vom empirischen Begriff, laß die Erscheinungen ganz unvoreingenommen auf dich wirken, und du wirst seltsame, aufschlußreiche Sensationen erleben. Dieses ist die Tugend der Einfalt, von der die Weisen aller Länder predigen. Blicke auf deine Umgebung, als ob du aus tiefem Schlaf plötzlich erwachtest, und sie wird dich mit einem rätselhaften Blick ansehen. Schaue mit dieser naiven Verwunderung auf das Kleine und Große, auf die lebenden und die toten Dinge, auf das, was die Menschen schön, und auf das, was sie häßlich nennen, und während du dich verwunderst, nimm dich selbst heimlich wahr — so werden dir neue Wahrheiten offenbart werden. Oder es werden dir alte Wahrheiten wie etwas Neues erscheinen.

Du wirst die Künstler verstehen und ihre Werke. Die Dinge werden unwirklich erscheinen, wie Ideen der Natur, und doch auch mit einer neuen starken Wirklichkeit; sie alle werden umgeben sein vom Geheimnis des kosmischen Lebens, wie von einer zauberhaften Atmosphäre, sie werden symbolisch erscheinen und in einer fast erschreckenden Weise doch mit Eigenleben erfüllt sein. Dem sich wundernden Auge gibt es kaum noch schön und häßlich, weil ihm gestaltende Fähigkeiten innewohnen, weil es die Kraft hat, eine allgegenwärtige Schönheit voller Bedeutung und Ausdruck zu schaffen.

Ein Maler ist vor allem dann genial, wenn er mehr als andere die Fähigkeit hat, sich zu verwundern, und wenn er dieses Erleben unmittelbar in Formen verwandeln kann. Was aber vom Auge gilt, das gilt von allen Sinnesorganen. Jede sinnliche Wahrnehmung kann ein jungfräuliches Gefühl und in der Folge eine neue Erkenntnis zeitigen. Wie durch das Auge, so kann man sich durch das Ohr, durch die Tastempfindungen und mittels des Geruchs über das alte und ewig neue Geheimnis des Lebens verwundern. Am stärksten ist die Sensation, wenn wir mit unserem ganzen Wesen beteiligt sind, wenn der Mensch, zum Beispiel, dem Menschen gegenübersteht und eine Seele die andere berührt. Alle große Dichtkunst weist zurück auf dieses Erlebnis, auf ein Betroffensein, auf eine Bestürzung über das Wunder „Mensch", alle Weisheit beruht auf einem solchen Verhältnis zum Leben und letzten Endes auch alle geniale Tatkraft. Es kommt daher, weil im Zustande der Verwunderung das Wesentliche wahrgenommen wird, der Lebenskern, woraus alles weitere sich ergibt. Alle folgenreichen Erfindungen und Entdeckungen gehen letzten Endes, so sehr sie auch oft die Endergebnisse logischer Begriffsarbeit zu sein scheinen, auf einen jähen ersten Eindruck, auf ein ursprüngliches Gefühl der Verwunderung zurück — vom fallenden Apfel, der Newton zur Erkenntnis des Gravitationsgesetzes brachte, bis zu den Aderlässen auf der Reede von Surabaya, die Julius Robert Mayer das Gesetz von der Erhaltung der Kraft finden ließen. Man erzählt

von einem Inder, der dem Flug eines Reihers zusah, daß er plötzlich, wie vom Blitz getroffen, niedergestürzt und als ein Prophet wieder aufgestanden sei. Und was anders als ein jähes großes Wundern ist es gewesen, wodurch Saulus zum Paulus wurde. Offenbarung ist im Wundern, weil der sich Verwundernde nicht zweckvoll will, sondern weil er zweckfrei dasteht und abwartet, was Gottes Werk ihm zu sagen hat. Diese stolz bescheidene Zweckfreiheit ist an sich schon eine Form der Frömmigkeit. Nicht nur im dumpfen Staunen des Naturmenschen ist werdende Religion, sondern auch im intelligenten Wundern des Kulturmenschen. Es liegt darin keimhaft ein mächtiges Vertrauen zur Tiefe des Lebens, zur Allmacht der Schöpfungskraft, und zugleich die Einsicht in die Bedingtheit des Ich. Darum ist der sich Verwundernde in einem höchsten Sinne Optimist; er kann sich kaum verständigen mit dem weltklugen Verkünder des „nil admirari". Vor diesem hat er einen unendlichen Vorteil voraus: er kann dessen Wahlspruch zeitweise aufnehmen, wenn der Alltag es fordert, weil das Höhere ohne weiteres das Tiefere in sich begreift; darüber hinaus aber verkündet er eine Lehre, die ihren Anhängern etwas wie ewige Jugend verheißt, die das Glück vertieft und die Leiden ertragen lehrt, die den Menschen fähig macht, sich selbst aufs stärkste zu fühlen und doch von sich selber unabhängig zu werden, die Lehre: nil non admirari.

ÜBER DIE VERLEGENHEIT

EINEM Menschen, der ganz ohne Verlegenheit in seinem Wesen gewesen wäre, bin ich nie begegnet; ich selbst gar habe es nie erreichen können, ohne Verlegenheit, ohne die stille Qual der Verlegenheit zu sein. Sie gehört offenbar zu uns wie — nun, wie das Gewissen. Oder vielmehr, sie ist nichts anderes als Gewissen. Reue empfinden, das ist vielleicht nichts anderes als vor sich selber verlegen sein.

Und was wäre es dann, wenn wir vor anderen verlegen sind? In uns allen lebt der Instinkt, daß wir irgendwie für jeden anderen Menschen und für alles, was von Menschen geschieht, verantwortlich seien. Alle sind schuldig vor allen.

Denn jeder fremde Mensch, das bin ich; und ich, das ist jedermann. Danach wäre die Verlegenheit eine feine Scham darüber, wenn wir selbst und die Menschen, mit denen wir uns unmittelbar psychisch berühren — dieses ist Voraussetzung — dem allen eingeborenen „Du sollst" nicht genugtun. Die meisten Menschen sind schon latent verlegen darüber, daß sie nicht anders sind, als die Natur sie gemacht hat, trotzdem sie daran doch ganz unschuldig sind; ihre Verlegenheit entspringt der Ahnung von dem Unvollkommenen, Bedingten und Zufälligen ihrer Existenz, sie ist etwas wie Scham, daß sie nicht höhere Menschen sind. In jeder Seele schämt sich Gott des Irdischen, des Animalischen. Mit dieser allgemeinen Lebensverlegenheit wird der kategorische Imperativ anerkannt. Alles, was als überlegen empfunden wird, macht uns verlegen — sofern es uns nicht zur Begeisterung oder Liebe hinreißt. Am verlegensten macht Gott. Aber auch der Teufel tut es, wenn er mit Selbstgefühl und Willen auftritt. Alles Absolute macht den bedingten Menschen verlegen.

Die lästige Verlegenheit zu verscheuchen, wird wohl laut und weltmännisch sicher, jovial oder frech gesprochen; doch wird damit der leise Druck nicht vom Gemüt genommen. Was die Verlegenheit so qualvoll macht, ist, daß sie Unsicherheit ist. Sie entspricht etwa dem, was das Wort Befangenheit ausdrückt. Befangenheit, Gefangenheit, also Unfreiheit. Eben darum läßt sie den Menschen, der der Unfreiheit flieht, so oft gewaltsam handeln. Sie wird gehaßt, weil sie die Eigenliebe so tief verwundet. Man greift zur Selbstlüge, um ihr auszuweichen. Wer eine schmähliche Tat getan hat und vor klar blickenden Augen dasteht, gerät leicht in Wut und Haß; der Prahler steigert die Prahlerei in dem Maße, wie die Verlegenheit heranschleicht; alle Leidenschaften und Sünden sind verlegen und werden zumeist schamlos erst, wenn

sie diese Empfindung überwinden wollen; Verlegenheit ist fast immer gegenwärtig, wo Geschäfte abgeschlossen werden; sie ist zwischen den Befehlenden und Gehorchenden, der Tyrann ist ebenso verlegen wie der Sklave; die Guten sind verlegen und die Schlechten, die Reichen wegen ihres Reichtums und die Armen um ihrer Armut willen, die Alten und die Jungen, die Männer und die Frauen. Ich bin verlegen, wenn ich meinen Sohn schelte, und er ist es auch, ich bin es einem Bittsteller gegenüber, aber der ist es ebenfalls, ich gerate in Verlegenheit, wenn ein schlechter Mensch mich verleumdet oder betrügt, doch weiß ich, daß auch er verlegen ist; und ich fühle Befangenheit, wenn meine Gedanken, sobald ich sie in Worte kleide, mir albern zu klingen scheinen. Die Verlegenheit ist in Wahrheit ein Barometer, das innere Pressionen und Depressionen genau angibt. Die Reinen und Unschuldigen — die Kinder und die Frauen — sind am wehrlosesten der Verlegenheit ausgesetzt; sie erröten über die klugen Abtrünnigen und empfinden ihre Unschuld gar als Schuld. Nur am ersten Anfang und am Ende des Lebens gibt es nicht diesen leisen Verfolgungswahnsinn der Verlegenheit. Solange das Kind noch ohne Gedanken, ohne Persönlichkeitsbewußtsein und Eigenliebe ist, kennt es nicht die Verlegenheit. Und auch angesichts des Todes fällt sie vom Menschen ab, wenn die Zwecke zurücktreten und die Beziehungen zu der Umgebung sich lockern. Ganz frei von Verlegenheit sind wir wohl nur, wenn wir von Gott herkommen oder zu ihm hingehen.

Zeitweise macht auch die Arbeit unbefangen. Der Arbeitende ist nicht verlegen. Diese Einsicht führt gleich zu einer anderen: die Arbeit ist ein Willensakt, und es zeigt sich, daß die Verlegenheit vor jedem deutlichen Willen, daß sie im Handeln zurückweicht. Goethe sagt, nur der Betrachtende habe Gewissen. In diesem Sinne kann man sagen, der Betrachtende sei zumeist der Verlegenheit ausgesetzt. Es kommt daher, weil der Mensch handelnd Selbstgefühl entwickelt. Das Selbstgefühl aber ist die Komplementärempfindung der Verlegenheit, ist ihr Gegenpol. Im

Selbstgefühl empfindet der Mensch sich absolut; der Verlegenheit ist er ausgesetzt, wenn er sich relativ nimmt. Dort ist er naiv-objektiv, hier subjektiv-sentimentalisch: jene Empfindung verleiht Ruhe, Glück, Heiterkeit und Kraft, diese macht unruhig, unsicher und unzufrieden. Die etwas abstrakte Herkunft des Wortes weist auf denselben Punkt. Verlegen kommt von verliegen, das heißt, durch zu langes Liegen träge und untätig werden. Aus den Begriffen der Untätigkeit und Unschlüssigkeit hat sich das recht merkwürdige Wort gebildet und allmählich erst den Sinn angenommen, den wir heute damit verbinden. Es deutet jedenfalls auf einen passiven Zustand. Daher auch die physiologischen Hemmungswirkungen: Erröten, Herzklopfen, kurz das Stocken im Organismus.

Man stelle sich die größten Individuen der Geschichte vor, man wird sich nicht eines von ihnen ganz ohne Verlegenheit denken können. Eine einzige Gestalt nur steht wie mit göttlicher Unbefangenheit da: die Gestalt Christi. Darum wirkt sie auch immer wieder mit so ungeheurer Originalität. Als der große Dostojewski in seinem „Idioten" einen christusartigen Menschen schildern wollte, gelang ihm die Absicht, eine die ganze Umgebung seelisch überragende Gestalt zu schaffen, nur dadurch, daß er eine Persönlichkeit schuf, die nahezu ohne Verlegenheit ist, die weder vor sich selbst, noch vor anderen, und höchstens für andere verlegen wird und die allein damit gewissermaßen die ganze konventionelle Welt umstößt. Welches ist nun das Geheimnis, im Sinne der Christusgestalt ein ganz bewußter Mensch zu sein, sich selbst, Welt und Leben zu kennen, auch eigentlich ebensosehr ein Betrachtender wie ein Handelnder zu sein, und doch ohne jene leise Scham über die eigene Existenz durchs Dasein zu gehen? Offenbar kann es nur gelingen, wenn man sich vor allem zweckfrei macht. Denn jeder Zweck spezialisiert und zieht vom Ganzen ab. Blicken wir auf die Idealgestalt Christi, so sehen wir ihn jeder Situation gewachsen, weil er innerlich stets in der Nähe Gottes lebt und eben dadurch sich allen Menschen verbrüdert fühlt. Christus ist nicht verlegen, weil er vor den Menschen nicht schuldig

ist; und er ist nicht schuldig, weil er freiwillig die ganze Schuld des Lebens und aller Menschen auf sich genommen hat. Das Selbstgefühl ist bei ihm auf jenem höchsten Punkt, wo sich die Persönlichkeit in voller Freiheit aufgibt, wo man nichts mehr fürchtet und hofft und nur noch Liebe ist. Die geistig gewordene Liebe aber ist nie verlegen. Weil sie das Allgemeinste ist, so ist sie auch das Persönlichste, und weil sie das Menschlichste ist, so ist sie auch das Göttlichste. Darum macht sie so glücklich; sie macht reuelos. Sie ist rückhaltlos, sie befreit den Menschen von den Bedingtheiten, deren er sich schämt, obwohl er nichts dafür kann. In diesem Sinne ist es die edelste Klugheit, die es gibt, seinen Feind, die ganze Menschheit im Geiste und in der Wahrheit zu lieben. Der Lohn ist jene Ruhe, die aus dem Einssein mit sich selbst entspringt.

Das sind große Worte, wo es sich doch nur um alltägliche kleine Empfindungen und Empfindlichkeiten handelt. Aber der Mensch zeugt für das kategorische „Du sollst" seines Wesens nicht nur mit heroischen Handlungen, mit lauter Begeisterung und Tempelgebärden. Auch das Unwillkürliche und Unscheinbare in unserer Empfindung knüpft unmittelbar am Göttlichen an. Ja, was uns ganz selbstverständlich erscheint, das eben deutet zumeist auf das ewige Geheimnis der Seele und auf ihre höhere Bestimmung.

DIE HÄNDE

WIE scharf und treffend der Mensch instinktiv doch beobachtet und wie sehr er versagt, wenn es sich um bewußte Beobachtung handelt! Ich habe neulich einen Bekannten, den ich zwanzig Jahre lang nicht gesehen hatte, nur am Gang erkannt; und doch habe ich niemals bewußt über seinen Gang gedacht. Ein andermal verriet mir die zufällig wahrgenommene Armbewegung eines jungen Mannes, daß er der Sohn eines längst verstorbenen Handwerkers sein müsse, den ich als Kind in unserm Hause oft

gesehen hatte. Solche Erlebnisse sind keineswegs exzeptionell; wir alle haben sie jeden Tag. Man erkennt im Augenblick Hunderte von Gesichtern als bekannt oder kann sie sich jederzeit in der Vorstellung reproduzieren. Nun versuche man aber, dieselben Erscheinungen bewußt zu analysieren, versuche, zu bestimmen, wie in jedem Fall die Farben der Haare und der Augen sind, welche Formen Mund, Nase und Ohren haben, wie die Barttracht ist, und ob die betreffenden Personen bebrillt sind oder nicht. Man wird erstaunen, wie wenig man weiß. Was den Charakter eines Gesichtes ausmacht, das wird vom synthetisch beobachtenden Instinkt mit wunderbarer Präzision wahrgenommen; aber es wird nicht eigentlich gewußt. Und doch sind alle die Züge, die sich unbewußt einprägen, auf bestimmte Formen, auf Verhältnisse, auf etwas mathematisch Nachweisbares zurückzuführen. Man könnte von einem Formenempfinden a priori sprechen; es geht dem Menschen in diesem Bezug wie dem entwickelten Tier, in dem Erkennen und Wiedererkennen gewissermaßen automatisch vor sich gehen. (In Parenthese: weil es so ist, muß man erstaunen, daß Leute mit einfachem Geist so oft nach einer kurzen Begegnung mit einem Verbrecher der Polizei die genauesten Detailangaben machen. Ich selbst bin in der Berührung mit der bildenden Kunst zu unmittelbarer Beobachtung wesentlicher Merkmale erzogen worden, aber eben darum — möchte ich sagen — kann ich von Leuten sogar, die ich täglich sehe, oft nicht sagen, welche Bartform oder was für Anzüge sie tragen, wennschon diese Leute als die besonderen Individuen, die sie sind, lebendig in jedem Augenblick vor mir stehen.)

Ein Satz, der ausspricht, was der Instinkt unbewußt immer tut, ist der, man müsse einem Menschen in die Augen sehen, um seine Art zu erkennen. Dieser Ausspruch hat die Richtigkeit eines Sprichworts. Der unbewußt beobachtende Mensch richtet in der Tat unwillkürlich das Auge zuerst immer aufs Auge; das allein lebendig sich bewegende Sinnesorgan sucht seinesgleichen, um aus der dort sich abspiegelnden Ausdrucksfolge intuitiv auf den Willen, auf

das Empfinden, auf den Charakter zu schließen. Der Mensch tut recht, in dieser Weise dem Instinkt zu folgen und sich zuerst immer auf ihn zu verlassen. Doch hat es manchen Vorteil, wenn er daneben auch die vom Bewußtsein kontrollierte Beobachtungsgabe kultiviert. Denn es kann solche Analyse ihm neben dem Instinkt eine vorzügliche Helferin werden. Abgesehen von dem Genuß, den es bereitet, sich von Beobachtungsergebnissen zu folgernden Gedanken anregen zu lassen, sind die Resultute einer durch den Verstand gegangenen Beobachtung besonders darum geeignet, die instinktiv gewonnenen Eindrücke zu ergänzen, weil der Beobachtete vor dem Beobachtenden stets auf der Hut zu sein pflegt, indem er sich mit der Maske gesellschaftlicher Konventionen schützt, indem er das Auge abwendet, indem er sein Gesicht künstlich unbeweglich macht und das naive Empfinden hinter erzwungener Ruhe, Liebenswürdigkeit, Strenge oder hinter irgendeinem andern Ausdruck zu verbergen sucht.

„Es ist der Geist, der sich den Körper baut." Das gilt für jedes Organ; am meisten aber für die Organe, die geistige Funktionen haben. Das Profil, der Schädelbau sind zu großen Teilen ererbt; es haben daran der Geist von Generationen und der Geist der Rasse gebaut. Hinter einem aristokratischen Profil kann schon wieder ein proletarischer Geist wohnen; und eine im ganzen noch plumpe Kopfform kann einen großen Sinn, kann sogar Genialität umschreiben. Die Geschichte beweist beides zur Genüge. Gewisse Formen der Einzelorgane aber täuschen niemals. Der Mund, zum Beispiel, bildet sich mit den Jahren stets persönlich aus. Man könnte sagen, er formt sich nach den vielen unausgesprochenen Worten, die sich der Mensch nur selber sagt. Sind diese Worte gemein, so wird es auch der Mund, wie zart und vornehm das konventionelle Reden auch sein mag; sind diese heimlichen Reden aber gut, so wird auch die Mundform eine edle Linie haben. Das ist es ja, alles in allem, was wir Schönheit nennen: wir sehen sie überall dort, aber auch nur dort, wo etwas bedeutend Geistiges sich in der Natur oder in der Kunst ausdrucksvoll

einen „Körper baut". Auch die Plastik des Ohres ist verräterisch. Es gibt freilich nur wenige, die es wissen und die demgemäß beobachten. Das Ohr ist an sich schon ein unheimliches Organ, wie es sich trichterförmig aus dem Innern des Schädels hervorwindet. In seiner Bildung gibt es unendlich viele Variationen. Sie liegen nicht nur in der Größe und im Stand des Ohres, sondern auch in der Knorpelplastik und in der Läppchenbildung. Und jede Form ist immer die Ausprägung einer seelischen Eigenschaft. Ich bin überzeugt, daß die Ohren nicht nur wachsen, wie der Mensch altert, sondern daß sie sich, dem inneren Ablauf des Lebens entsprechend, in ihrer Plastik auch verändern. Nur ist es freilich recht schwer, organische Formen dieser Art psychologisch richtig abzulesen.

Blicken die Menschen einander nun aber mit Bewußtsein schon wenig ins Gesicht, so sehen sie sich fast nie forschend auf die Hände. Und doch gibt es dort unendlich viel Interessantes zu sehen; doch sind die Hände vor allem eines besonderen Studiums der Lebensneugier wert. Es wird ziemlich allgemein gewußt, daß die Hände des Menschen das kunstvollste Werkzeug sind, das es gibt, daß Kultur und Entwickelung des Menschengeschlechts ebensosehr auf den Bau der Hand wie auf die Sprache zurückzuführen sind, weil dieses Universalwerkzeug uns vor allem geholfen hat, die Naturkräfte dienstbar zu machen, so daß man kaum sagen könnte, ob das Gehirn die Hand regiert oder ob die Hand das Gehirn zur Entwickelung gebracht hat. Nur selten wird aber beobachtet, daß die Hände wie ein paar lebendige Wesen für sich sind. Besonders beim Kulturmenschen, wo ihre Nacktheit unvermittelt aus der Kleidung hervorkommt. Blickt eine Minute nur aufmerksam ein paar Hände an, und es wird euch ganz seltsam zumute werden! Es wird euch sein, als bewegten sich merkwürdige fünffüßige Tiere mit eigenem Leben und eigenem Willen vor euren Augen. Blickt verloren dann und wann auf eure eigenen Hände, etwa wenn sie auf der Bettdecke ruhen und mit sich selber zu reden scheinen, wenn ihre Tastgebärde und Fingerspiele von eurem

Willen scheinbar unabhängig sind, wenn ein unsichtbares Leben von ihren Zuckungen und fühlhornartigen Streckungen begleitet wird. Oder seht die Hände einer Frau, wenn sie müßig im Schoß auf dunkler Seide ruhen „wie nackte Odalisken". Während sie in ihrer blassen, blaugeäderten Pracht nur sich zu leben scheinen, kann man von ihren Bewegungen und von ihren Formen einen fernen Willen ablesen. Besser oft als vom Gesicht. Denn die Hände verstellen sich nicht; sie sprechen auch dann, wenn das Gesicht die Maske der Konvention vorgenommen hat. Sie haben neben ihrer Eigenschaft als Werkzeuge etwas wie eine eigene Seele. Wie oft greifen die Finger des Musikers auf der Geige den rechten Ton, selbst wenn das Gedächtnis versagt. Wie oft zeichnet die Hand des Malers ein Ornament, wie oft findet sie die rechte Linie, wenn der Geist nicht weiter kann. Die Hand eilt dem Geist dann voraus, sie ist ein unmittelbarer Diener des Instinkts, sie ist verkörperter Instinkt. Nicht ohne Grund lesen Wahrsager den Menschen ihr Schicksal aus den Händen ab; es finden sich dort wirklich vom Schicksal Runen hineingezeichnet. Nur deuten wir sie freilich noch sehr unvollkommen, weil wir keine Erfahrung haben. Immerhin pflegt man von „Verbrecherhänden" zu sprechen und besondere Merkmale dafür anzuführen. Hat man aber ein Recht, das zu tun, so muß man auch von den spezifischen Handgestaltungen schwacher und starker Charaktere, guter und böser Menschen, von Helden- und Prophetenhänden sprechen dürfen. Rodin, der große französische Bildhauer, hat einmal eine Hand modelliert, mit wild krallenden Fingern, aus der den Betrachter unmittelbar etwas Schicksalhaftes anspricht. Und Menzels Handstudien gehören zum Ausdrucksvollsten, was dieser große Künstler geschaffen hat. Es gibt böse und gute, schüchterne und freche Hände, es gibt verschlossen geballte und lässig geöffnete, gierig greifende und schwächlich fahren lassende Hände; es gibt ein eitel affektiertes Spiel der Finger, einen konventionellen Formalismus der Handgebärden und rührend einfache Bewegungen voller Empfindung. Die stumme Hand kann drohen und schmeicheln,

erklären und abwehren, schüchtern beschwichtigen und herausfordern. Vor allem auch im Händedruck offenbart sie ihren Charakter. Es gibt einen lässigen, feigen Händedruck, charakterlos von weichen, feuchten, furchtsamen Händen gegeben, und es gibt Handberührungen, die etwas Erfrischendes, Zuverlässiges und Wohltuendes haben, bei denen die Hände sich fest ineinanderlegen und miteinander verwachsen. Wird ein solcher Händedruck zwischen Liebenden ausgetauscht, so ist oft eine feine, vergeistigte Erotik darin. Das Händespiel hat dann etwas von sich aneinanderschmiegenden Körpern, es küssen sich gewissermaßen die Hände. Der jungen Mutter wird das Händchen ihres Kindes gar zu einem Gegenstand der Ekstase.

Es ist die Empfindung für dieses Lebendige der Hand, was uns die Nachbildung von Händen berühmter Männer interessant machte. Goethes feste, wohlgegliederte Hand, Bismarcks für den riesigen Körper bemerkenswerte kleine und edle Aristokratenhand und Menzels gnomenhafte, emsige Arbeitshände: in ihnen allen ist der ganze Mensch. Darum hat auch die Malerei mit Recht immer Wert auf die Darstellung der Hände gelegt. Auf altchristlichen Altarbildern sprechen die überstilisierten schmalen langfingerigen Hände oft mehr als die Gesichter; und die alten Bildnismaler haben die Hände in der Regel ebenso genau porträtiert wie die Gesichtszüge. Daß die moderne Malerei in diesem Punkte nachlässiger ist, spricht durchaus gegen ihr Talent zum Porträtieren. Wie viel Charakteristisches ist doch in einer roten, fetten, unbeweglichen, in einer sozusagen behaglich dummen Hand, in einer nervös mageren, mit blau sich hervordrängenden Adern und starker Behaarung, in einer runden, rosig weißen Frauenhand mit Grübchen oder in einer kurzen breiten Arbeitshand mit starken Nägeln, in einer gesunden oder in einer kranken abgemagerten Hand. Denn auch die Krankheiten des Körpers verrät die Hand. Nach der Geburt meines Knaben sagte die Hebamme: „Sehen Sie die Hände, der wird einmal ein tüchtiger Arbeiter." Ihr Beruf hat sie auf solche Merkmale achten und daraus in der Weise des Volkes

Schlüsse ziehen gelehrt. Beobachtet man so, dann ist der Beruf von der Hand deutlich abzulesen, von der Hand des Schusters und Malers, des Gärtners und des Landmannes, des Musikers und Schauspielers. Denn es paßt sich die Hand der Gewohnheit, der täglichen Verrichtung an wie das Tier dem Naturmilieu.

Die Menschheit hat instinktiv das Leben der Hand begriffen, als sie in der Sprache mit dem Namen der Hand viele Vorstellungen untrennbar verknüpfte. Der Deutsche nennt jede Tätigkeit eine Handlung, wahrscheinlich weil in der Hand das Abstrakte und das Konkrete alles Tuns vollständig zusammenfließen. Wir sprechen vom Handwerk und fassen den Begriff viel, viel weiter, als das Wort an sich ihn umschreibt. Wir führen gern das Wort Handel auf das primitive von-Hand-zu-Hand-geben der Austauschgüter immer noch zurück. In dieser Weise gibt es noch viele andere bezeichnende Verbindungen mit dem Worte Hand; sie alle weisen mehr oder weniger deutlich darauf hin, daß das Leben der Hand unwillkürlich symbolisch genommen wird. Um das zu verstehen, braucht man ja nur an die Handschrift zu denken, an diese spezifische Kunstübung der Hand, die so vielen psychologischen Vermutungen das Tor öffnet. Sie ist ein Gleichnis für das Körperliche und das Geistige, sie macht jedes Individuum zu einer Art von künstlerischem Original, zu einem Schöpfer, der in abstrakten Linien sein Inneres offenbart.

Am eindringlichsten aber spricht die Hand vielleicht, wenn sie stumm und starr geworden ist: auf dem Totenbett. Wenigstens dann, wenn sie sich selber überlassen war, wenn sie von den Angehörigen nicht gewaltsam in die Gebärde des Betens gezwungen wurde. Die Hände der Toten sprechen mit einer Mystik, die erzittern macht. Es ist, als wären sie in dem Augenblick erstarrt, wo sie den entrollenden goldenen Apfel des Lebens vergebens zu halten suchten, als wären sie in einem hilflosen Greifen jäh aufgehalten worden. Im Greifen nach jenem ewigen Geheimnis, nach dem in jeder Sekunde unser Auge späht, unser Ohr horcht und an dem unsere Hand unermüdlich herumtastet.

DIE GEFALLENEN

ES ist, als sei in der Aufeinanderfolge der großen Kriege, die die Geschichte der Völker gliedern, der Rhythmus des Periodischen; es ist, als sei die Erde ein lebendiger Körper unter lebendigen Sternenwesen und jeder Mensch eine winzige Zelle in diesem Riesenorganismus, als müßten die Zellen zeitweise aber gegeneinander wüten, damit sich die Lebenskraft erneuere, als stieße der Planetenkörper in gewissen Zwischenräumen Blutwellen aus, um sich zu reinigen. Diesen Gedanken kann der einzelne in seinem abhängigen Zellendasein freilich nicht zu Ende denken, er kann sein Verhältnis zu dem ungeheuren Ganzen nicht überblicken; in jedem Menschen aber ist doch der Instinkt, daß sein Leben ein absolutes Leben gar nicht ist, sondern nur ein Zellenleben innerhalb einer geheimnisvollen kosmischen Allheit, und daß alles, was man mit Persönlichkeit bezeichnet, sehr wenig bedeutet gegenüber dieser göttlichen Gebundenheit.

Nur ein solcher Instinkt kann die Hingabe erklären, womit im Kriege Millionen von Volksgenossen das Höchste darbieten, was sie haben: das Leben. Gewiß kämpfen sie alle auch für klar erkennbare Ziele, für Haus und Hof, Weib und Kind, Existenz und Staat. Aber der Krieg ist mehr noch als eine Abwehr von Angriffen, ist mehr noch als eine Handlung des Volkszorns. Über das defensive Bedürfnis hinaus werden unerhörte Opfer gebracht. Durch die Nationen geht es wie ein Rausch der Todeslust. Das Leben wird von Hunderttausenden hingeworfen, als sei es nichts.

Und doch will alle Kreatur sonst nichts als leben. Und sei es nur auf eines Quadratfußes Raum, in schwindelnder Höhe und in steter Gefahr, abzustürzen, wie jener Priester in Viktor Hugos Roman. Nur leben, atmen und sich des Lichts, des eigenen Herzschlags freuen; und nicht an die schreckliche Nacht des Todes denken! Diese bange Lebensgier und Todesfurcht verschwindet im Krieg auf einen Schlag. Der beste Teil des Volkes sieht festen Blickes jenem Opfer ins Auge, das nur einmal gebracht werden

kann; singend und begeistert geht die Jugend dem Tode entgegen. Es ist nicht wahr, daß die Krieger von der Staatsgewalt, von der Konvention zu ihrem Opfer gezwungen würden; ihr Müssen ist auch ein freies Wollen. Sie sehnen sich nach Wunden, Leiden und Tod und nach dem Sieg, der durch alles dieses erkauft wird, wie nach einem persönlichen Glück. Sie schreckt der Tod nicht mehr, als er die Frau schreckt, die gebären soll. Sollte in dieser Sehnsucht nach Leiden nicht ein tiefer Sinn sein? Ist in diesem fanatischen Gehorsam dem Schicksal gegenüber nicht höchstes Herrschgefühl? Es ist nur so vorstellbar, daß hinter diesem allgemeinen Willen zum Lebensopfer ein geheimnisvolles Müssen steht, und daß der Instinkt den göttlichen Befehl deutlich vernimmt, wenn der Verstand ihn sich auch nicht klarmachen kann. Zugleich mit dem Gebot, ein Krieger zu sein für ein unbekanntes und unsichtbares Wachstum, flüstert der Erdgeist seinen Kindern die Gewißheit ins Ohr, daß der Tod ein Schrecken gar nicht ist. Es flammt, während das Riesenopfer dargebracht wird, ein Glaube an Unsterblichkeit, an die Unzerstörbarkeit der Seele empor; ein Glaube ohne Worte, ohne Dogmen, ohne klare Gedanken sogar; und doch ein Glaube, wie er in keiner Kirche jemals frommer bekannt worden ist. In dem großen Augenblick der Geschichte handelt eine ganze Jugend, wie sonst nur die Bevorzugten des Volkes handeln, wenn sie Tag für Tag ihr Leben im Dienste einer Vervollkommnungsidee verschwenden.

Kann man diesem freiwilligen Opfer ein Ziel nennen, das seiner ganz würdig wäre? Das Vaterland, der Staat, die Freiheit — das alles sind große, inhaltsschwere Worte; und doch ist mit ihnen allen ein Nützlichkeitsgedanke verbunden, der zur Erklärung nicht genügt. Der wahre Sinn des großen Opfers läßt sich stammelnd nur mit dem Worte Gott bezeichnen. Der Tod auf dem Schlachtfeld, wie die Krieger ihn erleiden und austeilen, wäre Gottesdienst? Trotzdem die christliche Kirche sagt: du sollst nicht töten? Die christliche Kirche unserer Tage ist diesem Gottesdienst der Tat wohl nicht gewachsen. Der Kriegertod ist eine Handlung jener

tieferen, vielleicht gar nicht in Worten zu fassenden Religiosität, der alle Religionen nur als Teilwerk erscheinen. Der Sinn dieser Handlung ist, daß darin das Verdikt einer kosmischen Lebensethik verwirklicht wird, daß ein urweltliches Müssen wie das freie Wollen begeisterter Seelen erscheint. Es zeigt sich, daß auch die Völker, wie die einzelnen, nur halb bewußt leben, daß sie gelebt werden. „Es" lebt in ihnen.

Denkt an all den Graus, an den Tod in seinen schrecklichsten Gestalten, an das Geschrei und Gewimmer des Schmerzes, an das ungeheure Erstaunen, womit unter unbewegten hohen Himmeln, inmitten einer von allem Menschenjammer vollkommen unberührten Natur, Tausende von Verwundeten sterben, denkt an die Schrecknisse der Verwesung, der Massengräber, an all die Verzweiflung der gräßlich gefolterten Kreatur — aber denkt nur daran, um das Opfer in seiner Grandiosität zu fühlen, um mit aller Kraft zu empfinden, wie leidenschaftlich eine ganze junge Menschheit dem Gotte des ewigen Lebens entgegenstürmt. Macht euch fähig, das Opfer zu begreifen, indem ihr euch selbst bereitfinden laßt, wann und wo immer der Tod an euch herantritt, indem auch ihr euch verschwendet für das Wachstum der Menschheit, indem ihr Leben, Gesundheit, Wohlstand und Glück unbedenklich für etwas Überpersönliches einsetzt.

Dieses, ihr teuren Toten, ist die Lehre, die euer Opfer uns erteilt. Ihr zeigt, daß das Leben nichts ist, wenn es nicht irgendwie als Opfer angeboten wird, daß es erbärmlich ist zu atmen, wenn man sich nicht für einen Gedanken, der über das Persönliche hinausweist, hingibt, und daß wir allzumal Krieger sein sollen, zu jeder Stunde, bereit zu kämpfen, zu siegen, zu sterben. Wir wären ewig unwürdig, wenn eure Hingabe nicht immer aufs neue Hingabe entzündete, und wenn wir das höchste Gefühl von uns selbst nicht suchten, indem wir überhaupt nicht mehr an unsere kleine Endlichkeit denken. Was so an Dauer verloren gehen sollte, wird an Kraft gewonnen, an Lebendigkeit und Fülle. Ein Volk, das auch im Frieden bereit ist, sich zu verschwenden, wird seine Lebens-

kraft steigern, so daß es wie von selbst das Genie auf allen Stufen hervorbringt.

Mit dem Willen zum Opfer in uns können wir triumphierend sagen: Tod, wo ist dein Stachel! – können wir das Leben kräftiger als je bejahen und an den frischen Gräbern der Toten eine Hymne an das Leben singen.

DIE MÜTTER

DAS Heroentum der Männer ist die Tragik der Frauen. Wenn der Mann sich von der Gattin, der Sohn von der Mutter losreißt, um zum ersten Mal in den Krieg zu ziehen, sind sie gewiß aufs tiefste bewegt; aber sie sind auch fast ungeduldig, fortzukommen. Mit Neugier gehen sie der harten Romantik des Krieges entgegen, genießen sie das neue Leben, das sie überall, wohin sie kommen, zu Herren macht, und das in ihnen, den verkünstelten Menschen eines späten Jahrhunderts, ein bisher ungekanntes Freiheitsgefühl erweckt. Das strengfreie Kriegerleben nur unter Männern entzückt die Männer, die Gefahr würzt den Genuß der Tage, und die Überwindung ungeheurer Schwierigkeiten gibt das Glück höchsten Selbstvertrauens.

Die Frau bleibt zurück. Sie geht still ihren stillen Pflichten nach und grämt sich über den unlösbaren Widersinn des Lebens.

Am tiefsten ist dieser Gram in den Augen der Mütter. Trotz ihrer Tapferkeit und trotzdem sie die hohen Ideen der Männer vor sich hinstellen, um sich daran aufzurichten. Was sind ihnen im Grunde diese Ideen! Was ist ihnen Staat, Nationalehre und Heldentum! Erhabene Männerbegriffe, deren Abstraktion ihnen unlebendig bleibt. Sie widersprechen nicht, sie stimmen sogar zu, aber sie begeistern sich nicht für die Idee des Staates. Sie versuchen, wie die Männer, den Krieg zu denken, suchen ihn intellektuell zu erklären und zu rechtfertigen, aber es gelingt nur halb; dieses Denken beruhigt sie nicht. Es bleibt ein gramvolles

Staunen, daß dieses möglich werden konnte, daß so viel Härte und Grausamkeit in der Welt sind. Die Mütter glauben, ihrer weiblichen Naturanlage nach, nur an zweierlei: an das Leben und an Gott. An das Leben, weil sie dessen vornehmste Werkzeuge sind, weil sie die neue Menschheit unter ihrem Herzen tragen und nähren und endlich mit seligen Schmerzen gebären, weil das höchste Mysterium des Lebens an ihr Frauentum geknüpft ist, weil sie sich unmittelbar als Mitwirkende in den jubelnden Schöpfungsreigen hineingezogen fühlen. Und nun sehen sie dieselben Geschöpfe, die sie getragen, gehegt und zärtlich behütet haben, gewaltsam von sich gerissen, sehen sie dem Tode ausgesetzt und dem Willen unterworfen, den Tod weiter und weiter zu verbreiten. In ihrem Herzen schreit unaufhörlich eine Stimme: warum? Und von keiner Seite kommt ihnen eine bündige Antwort. Sie möchten sich betend niederwerfen, damit ihnen das Opfer des Lebens erklärt wird. Aber da zeigt es sich zu ihrem Schrecken, daß sie den Gott, den sie als Vater und Lenker nicht entbehren können, auch nicht mehr unbedingt besitzen. Mit ihrer Freiheit und ihrem Verstandesstolz haben die Männer den persönlichen Gott getötet und haben einen anderen auf den leeren Thron nicht setzen können. Trotzdem eilen die Mütter zur Kirche; doch kehren sie nur mit halber Tröstung heim, ein wenig zwar überredet von der Autorität, doch nicht erquickt durch ein alles überwindendes Gefühl. Es bleibt auf ihrem Herzen die Last der Ratlosigkeit, und diese Last droht sie zu erdrücken, wenn sie die Kriegsereignisse wahrnehmen, und ihre Seele erzittert in dem Gedanken: dort ist meiner auch dabei! – wenn sie grübeln, wo er wohl sei, wenn sie ihn sich tot oder verwundet auf einsamen Feldern vorstellen, wenn sie nachts schlaflos daliegen, auf das Heulen des Herbststurms hören und sich ausmalen, wie der Sohn im eisigen Wind auf verlorenem Posten steht, wenn sie still ins Kissen weinen und voll marternder Verzweiflung zu beten versuchen.

Wie mißhandelte Kinder, die nirgends hin wissen, starren die Mütter auf das Schicksal der Zeit. Wir geben uns selber auf, da-

mit sie leben und gedeihen, so klagen sie, und dann nimmt das Leben uns die Söhne fort, und uns bleibt nichts als ohnmächtige Tränen! Nacht um Nacht geht dieses ungeheure Schluchzen durch das Land; und Tag um Tag wird dieser heilige Schmerz dann wieder erstickt, nicht minder heroisch wie draußen im Krieg die Männer die Leiden überwinden. Und wenn dann der schwarze Tag kommt, wo Sorge und Bangigkeit der noch viel schwereren Gewißheit weichen, wenn die letzte Hoffnung aufgegeben werden muß — dann schleicht die Mutter, während der Mann sich an seinen Ideen und an seinem Stolz aufrichtet, heimlich immer wieder in das letzte Zimmer, schließt fest hinter sich ab und holt aus den Schränken die Erinnerungszeichen hervor. Den kleinen Schuh, das erste Knabenkleid und sein letztes Zivilgewand, die ersten Schreibversuche und den letzten Brief. Sie atmet den Duft dieser Dinge ein und lebt ihr ganzes Mutterleben noch einmal, bis ihr Herz zu versagen droht und die Augen keine Tränen mehr haben. Wenn sie wenigstens den teuren Toten besäße. Aber sie weiß kaum, wo er gefallen ist, weiß nicht, wo er in fremder Erde liegt. Keine Möglichkeit, das Grab zu besuchen, zu schmücken und in vertraulicher Nähe des toten Sohnes zu weilen!

Und doch: kein Fluch gegen das Schicksal kommt von den Lippen der Mütter, keine Verwünschung. Selbst die, die vier, die fünf Söhne verloren haben, gehen ohne Anklage, still in ihrer schwarzen Tracht dahin. Neben ihnen aber, neben den trauernden und den bangenden Müttern gehen mit roten Wangen und elastischem Gang die Jungfrauen einher, die bestimmt waren, einst Mütter zu werden, und die der männermordende Krieg zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt, denen die Gatten und Söhne schon getötet werden, ehe sie sie gekannt haben, und die um ihr Mutterleben betrogen werden, ohne es schon zu ahnen.

Das ist das schweigende Leiden der Mütter. Es bleibt in der Verborgenheit, in den stillen Stuben, im Dunkel der Nächte. Aber es ist darin das Leiden einer ganzen Welt und der ganzen Menschheit. Immer wieder steht die Mutter da, wie Maria am Kreuze

Christi stand. Ein Held wollte, seinem Werk zuliebe, heldisch sterben; darum mußte eine Mutter in ihrem Frauenschmerz vergehen. Dafür aber hat die Menschheit sie dann erhöht bis zu den Gottheiten und hat sie zu einer Fürsprecherin gemacht; die Mutter wurde, während sie nach der Gerechtigkeit Gottes schrie, selbst göttlich, ihr Herz wurde zum Gefäß jener Liebe, die allein den Graus des Lebens überwinden kann.

Maria Dolorosa ist von ihrem Himmelsthron herabgestiegen, um in tausendfacher Gestalt unter uns zu wandeln. Wohl dem, der sie, die Göttliche, erkennt und demütig den Saum ihres Gewandes küßt.

ZWEITE REIHE:
ÜBER KULTUR UND KUNST

KULTUR

VOR dem Krieg ist manche „Rede an die deutsche Nation" gehalten worden. Im Sinne Fichtes, aber in einer anderen Tonart. Unzufriedener, ungeduldiger, radikaler. Nietzsche begann damit, der „Rembrandtdeutsche" folgte, und am Ende widerhallte die Zeit von den Rufen derer, die ihre Landsleute beschworen, sich endlich wieder wahrer Kultur zu befleißigen. Oft und gut wurde auseinandergesetzt, worin sich Kultur und Zivilisation unterscheiden, es wurde der Materialismus und die damit verbundene mechanische Arbeitsweise bekämpft, es wurden die Lebensformen einer zu schnell emporgekommenen Gesellschaft kritisiert und der Mangel an tatkräftigem Idealismus, an Charakter gerügt. Darüber hinaus wurde gesagt, was nun geschehen müsse, damit ein neuer Kulturzustand heraufkommen könne. Die einen wiesen rückwärts in eine bessere Vergangenheit, die andern vorwärts in eine bessere Zukunft, und noch andere taten beides zugleich. Von der Gegenwart wiesen sie alle fort.

Wer in dem Arbeits- und Genußrausch der Friedenszeit Neigung und Muße gehabt hat, diesen Mahnungen zu lauschen, ist davon nicht viel klüger geworden. Er sah sich, wenn er so zum Besseren aufgerufen wurde, ungeduldig um, wo sein Wille zur Kultur sich betätigen könnte; da er aber bald einsah, daß es mit der schwachen Einzelkraft nicht getan sei, so endete es in der Regel damit, daß er ein bitterer Kritiker seiner Zeit wurde und sich den Oppositionsidealisten zugesellte. Mancher Deutsche wollte von ganzen Herzen die „neue Kultur"; nur konnte er sich bei den Worten der Führer nichts Greifbares vorstellen, alles blieb immer in pathetischer Unbestimmtheit. Und unbestimmt ist es noch heute, was das Programmwort denn eigentlich umschreibt. Durch unsere Jugend geht eine große Sehnsucht und eine innere Empörung, aber sie findet nicht die Stichworte, worauf die vielen sich einigen könnten; alle wollen das Beste, doch können sie sich nicht verständigen. Jeder einzelne trägt eine ideale Forderung mit sich umher und

grollt, daß sie nicht allgemein anerkannt wird; viele halten sich ein Höchstes vor Augen und — sehen nicht das Nächste.

Wir werden mehr und mehr dahin gebracht, einzusehen, daß auf dem Wege der Anklage und der Höchstforderung der Wille zu neuer Kultur nicht zu verwirklichen ist. Es bleibt die Bewegung zu sehr im Literarischen, im Parteipolitischen stecken, die Kritik wird am Ende ihrer selbst wegen gemacht. Wir kämen vielleicht weiter, wenn wir uns einmal einigten, das Wort Kultur für eine lange Zeit überhaupt zu vermeiden, wenn wir aufhörten auf ein vages Fernziel zu blicken und dafür von Fall zu Fall das Nächste und Notwendige täten — dieses aber auch mit aller Willenskraft und Folgerichtigkeit. Die Kulturapostel (ach, pater peccavi!) gleichen ein wenig jenem Hans Großmaul im Märchen, der dem König, der nur einen Fisch und einen Hasen für seine Tafel wünschte, gleich eine große Menge von Fisch und Wildbret versprach und schmählich damit zuschanden wurde, der als Fischer und Jäger aber mehr Glück hatte, als er im Gefängnis Bescheidenheit gelernt hatte.

Charity begins at home! Kultur ist nicht eine Idee, es ist etwas ganz Wirkliches, das in jeder Persönlichkeit beginnt und endet. Kultur ist nicht das Ungewöhnliche und Geheimnisvolle, sondern es soll recht eigentlich das Alltägliche sein, das einfach Vernünftige auf einer höchsten Stufe. Die Gesamtkultur, wie die Geschichte sie uns vor Augen führt, ist nichts Abstraktes, es ist vielmehr jedesmal ein Organismus, der sich aus Millionen Einzelzellen zusammensetzt. Nie hat es in Zeiten der Kultur Programme gegeben; aber Arbeitstüchtigkeit aller Einzelnen hat es gegeben, persönliche Vornehmheit hat es gegeben, Solidität der Leistung, einen vergeistigten Egoismus, einen ganz unsentimentalen Willen zum Echten und natürliche Freude an der Sache. Wir brauchen zu viele große Redensarten, wir berauschen uns an Worten, die „in Purpur und Ultramarin waten", und übersehen dabei, wie wir von früh bis spät mit der Unkultur paktieren. Es wird etwa feierlich von den Zielen einer modernen Baukunst gesprochen, es werden

Griechenland und Rom zum Vergleich herangezogen und Worte wie Monumentalität und Stil gebraucht; dabei wird aber übersehen, daß die elementarsten Grundlagen einer tüchtigen Baukunst, daß eine leistungsfähige gewerbliche Arbeit nicht vorhanden ist, daß es kaum noch Tischler gibt, die ein Möbel, eine Tür so gut fügen können, wie zur Zeit unserer Großeltern, daß uns der Parkettfußboden unter den Füßen knarrt und klafft, daß der Putz von der Fassade bröckelt und das Mauerwerk liederlich gemacht ist, kurz, daß wir auf Schritt und Tritt in unseren Wohnungen von Pfuscharbeit umgeben sind. Nicht nur in den Wohnungen. Wir reden über Tisch von dem Wert eines edlen Luxus und schmecken nicht, daß die Speisen, die wir essen, aus Universaltunken, fabrikmäßig konservierten Gemüsen und nach Restaurationsrezepten lieblos zusammengekocht worden sind. Wir lesen in Zeitungen und Büchern vom Fortschritt der Menschheit, von höchsten Kulturzielen und sittlichen Idealen und bemerken nicht, daß die Welterzieher ein elendes, verdorbenes Deutsch schreiben, daß auch ihnen die einfachsten Grundlagen der „Kultur", die sie predigen, fehlen. Wir gehen ins Theater und debattieren tiefsinnig über die Tendenz des neuen Stückes, doch kommt es uns nicht in den Sinn, daß die Handwerksleistung des Dichters, die wichtiger ist als jede Tendenz, unter aller Kritik ist. Überall im öffentlichen und privaten Leben begegnen wir der Pfuscharbeit, dem Unsoliden, dem nicht Gekonnten und eben darum dem von Grund auf Unvornehmen. Das aber wird kaum bemerkt. Die Sehnsucht gilt immer nur der Idee, dem „Stil", der großen Gebärde. Dieser Mangel guter Grundlagen ist an allem fast bemerkbar, was nicht technischer, nützlich wissenschaftlicher oder kaufmännischer Art ist. Wobei es bemerkenswert ist, daß gerade dort am wenigsten große Worte gemacht werden, daß dort am seltensten das Wort Kultur genannt wird. Im rein Geistigen ist es am ärgsten. Wie sehr hat man in den letzten Jahrzehnten doch in unserer Diplomatie die einfachste Kenntnis der Menschen und Dinge vermißt, mit welcher Albernheit sind gewisse religiöse Thesen behandelt

worden, wie dilettantisch sind aus wissenschaftlichen Feststellungen von namhaften Gelehrten „Weltanschauungen“ abgeleitet worden. Immer im Namen neuer „Kultur“.

Wir brauchen nur entschlossen zu sein, uns die Untüchtigkeit im Alltäglichen nicht länger gefallen zu lassen, brauchen nur überall in Deutschland uns zu kleineren und größeren Gruppen zusammenzuschließen, die in den allereinfachsten Dingen die Nachfrage repräsentieren, — eine Nachfrage nach solider Arbeit, und eine Gegnerschaft der Pfuscharbeit in jeder Form — und es ist mehr für die Kultur getan, als wenn ein Dutzend guter Bücher über den Gegenstand geschrieben werden.

Es ist gar nicht nötig, Gedanken daran zu verschwenden, wie die deutsche Kultur der Zukunft aussehen soll. Sie wird sich ganz von selbst machen und unversehens da sein, wenn wir erst aus dem großen Zivilisationsschwindel, aus der raffinierten Barbarei des letzten Menschenalters heraus sind und die Schäden überwunden haben, die, im Gefolge der Industrialisierung, über ganz Europa gekommen sind. Kultur werden wir haben in dem Augenblick, wo wir beginnen, das dummdreiste Parvenütum zu opfern für eine anspruchsvolle Bedürfnislosigkeit.

ARBEITSFREUDE

EIN junger Elektrotechniker war einer Militärwerkstatt als Feinarbeiter zugeteilt worden. Als er sich am ersten Tag seiner natürlichen Arbeitsfreude hingab und eine größere Anzahl gläserner Instrumentteile schnell und sauber anfertigte, kam der Vorarbeiter daher, besah sich die Früchte des jungen Fleißes und zerschlug dann mit Gemütsruhe die eben angefertigten Gläser bis auf drei, mit den Worten, so werde in dieser Fabrik nicht gearbeitet, zwei oder höchstens drei Stücke seien für einen Vormittag genug, danach solle der junge Mann sich nur richten. Und es stellte sich in der Tat heraus, daß die Arbeiter diese Tätigkeitsbe-

schränkung in der ganzen Fabrik durchzuführen die Macht hatten, so daß selbst die Direktoren sich fügen mußten.

In meiner Jugend malte ich einst eine Plafonddekoration und war so bei der Sache, daß ich an die Vesperzeit nicht dachte. Die im Bau beschäftigten Malergehilfen bemerkten das, rotteten sich unter der Rüstung zusammen, und der Wortführer fragte unzufrieden, ob ich etwa Akkord arbeite, da ich so darauflos schufte. Als ich verneinte, sagte er, dann sei ich wohl mit dem Meister verwandt, weil ich ihn mit Gewalt reich machen wolle. Als ich ihm erwiderte, an den Meister hätte ich gar nicht gedacht, ich arbeite auch in der Vesperzeit, weil mir die Arbeit Freude mache, spürte ich eine allgemeine Betroffenheit. Diese Argumentation war offenbar ganz neu, die Handwerker wußten damit nichts zu beginnen.

Und nun ein Kontrast. Bei der Wiederherstellung des im Jahre 1800 erbauten Menckenschen Landsitzes in Neu-Cladow an der Havel wurde unter den Dielen ein Brettchen mit folgender Inschrift gefunden: „Wilhelm Schar, Zimmergesell aus Potsdam, Carl Schönemann, Gesell allhier, Göpner aus Nowawes, Gesell, Nagelzaun, ein Dressener fremder Zimmergesell und der Lehrbursch Müller vor die Lange Brücke haben vier Wochen das Holz zugericht und den Boden gelegt anno 1800 im Monath August. Schönemann wird sterben und das Haus wird bleiben — adje lebt wohl."

Man halte sich die Arbeitsgesinnung vor Augen, die dieses geschrieben hat, und vergleiche sie mit der Arbeitsgesinnung, die aus den ersten beiden Geschichtchen spricht. Man darf sagen: hier und dort herrscht eine verschiedene Sittlichkeit; und die Arbeitssittlichkeit unserer nach außen so glänzenden Zeit ist nicht die bessere.

Und nun dasselbe Problem, von der anderen Seite gesehen:

Ein bekannter Berliner Großkaufmann soll vor dem Krieg auf den Vorwurf, es sei nicht recht, daß er auch Sonntags in seinem Kontor säße, anstatt die Kirche zu besuchen, geantwortet haben, das Geschäft sei seine Kirche. Er hat damit sicher vielen aus der

Seele gesprochen. Denn allgemein ist in den letzten Jahrzehnten die Berufsarbeit betrieben worden, als sei sie Schicksal, es ist mit Fanatismus gearbeitet worden. Die Arbeit, im Altertum verachtet und von den folgenden Jahrhunderten nur als das Mittel zu höheren geistigen Zwecken betrachtet, ist in unserer Epoche sich selber Zweck geworden. Niemals ist so viel, so unermüdlich, so intensiv gearbeitet worden. Die Folge war der ungeheure „wirtschaftliche Aufschwung", dem wir unsere Wirtschaftsmacht verdankten, die Möglichkeit, den Krieg zu führen und — den Krieg selbst. Wir haben so gearbeitet, haben, im Wettbewerb mit den anderen Völkern, so lange überproduziert, bis diese furchtbare Selbstentzündung der zu dicht gelagerten Wirtschaftsmassen stattfand. Aber darüber wollen wir jetzt nicht mehr sprechen. Wenn der Arbeitsfanatismus eine Sünde gewesen ist, so haben die Menschen sie mit Blut und Tränen bitter genug bezahlen müssen.

Als aber die profane Arbeit sich selber Zweck wurde, konnte es nicht ausbleiben, daß auch die Arbeitsmittel eine andere Bedeutung gewannen als vorher. Sie verloren ihre dienende Rolle und wurden zu Tyrannen derer, die sie schufen und benutzen. Tote Dinge wurden zu lebendigen Gewalten: auch die Arbeitsmittel wurden sich selber Zweck. Um die außerordentlich verwickelte Arbeit zu leisten, mußte der Mensch sie bis zum letzten teilen und spezialisieren, mußte er sie künstlich organisieren und für sie alte und neue Verkehrsmittel raffiniert ausbauen. Das gelang ihm aufs beste. Während es aber gelang, berauschte sich der Mensch am Arbeitsmittel, und es schien, als arbeite er nur, ja, er arbeitete in der Tat oft nur, um die Arbeit noch mehr teilen und spezialisieren, um nur irgendwie organisieren zu können. Das Verkehrsmittel wurde dem modernen Menschen ein Gegenstand des Stolzes; um es benutzen zu können tat er manches, was zu tun er sonst keine innere und äußere Veranlassung gehabt hätte. Das Telephon, zuerst nur ein Hilfsmittel, wurde gewissermaßen zu einem Wahrzeichen fortgeschrittener Lebensgesinnung, und damit zu einem lebendigen Ding, das in geheimnisvoller Weise die Geschäfte ver-

mehrte, das ein zweites, ein drittes Telephon herbeizwang und das Tempo der Arbeit immer schneller werden ließ. In unserm ganzen Leben war es bald, wie im großstädtischen Etagenhaus. Dort sind Wasserleitungen und Wasserspülklosette eingeführt worden, weil in den übervölkerten Kasernen sonst Seuchen unvermeidlich gewesen wären. In der Folge aber ist die — leider — notwendige Neuerung als Kulturfortschritt gepriesen worden; es wurde bald Ehrensache, eine Wohnung mit Wasserleitung und Wasserspülklosett zu haben, und die gesunde, „altmodische" Einfamilienwohnung wurde gern dafür aufgegeben. In dieser Weise wurde überall das Notmittel zum Symbol des Fortschritts — Telephon, Eisenbahn und Untergrundbahn, elektrische Klingel und Automobil, Turbine, Ozeandampfer und fünfmalige Postbestellung am Tage. Und in dieser Symbolik lebend, glaubten die Menschen, ihr Dasein auf eine höhere Stufe gehoben. Wenn der Geschäftsmann des Abends mit fliegender Hast die letzte Post in dem Auto unterschrieb, das ihn zu einer Aufführung der Neunten Sinfonie brachte, kam er sich genial vor. Die Unrast wurde ihm zum Hochgenuß, das nervöse Tempo entflammte ihn. Jedermann hatte mehr oder weniger an dieser Empfindung teil, und jedermann wurde darum ergriffen vom Geiste einer im Grunde recht kindlichen Großmannssucht. Das Mittel wurde wichtiger als der Zweck, und die Folge war, daß Arbeit und Leben immer mehr Züge des Albernen annahmen. Diese Freude am Klappern der Maschine war so allgemein, daß sie zu einem Merkmal der Unkultur überhaupt wurde; alle Berufe, die geistigen und ungeistigen, die künstlerischen und merkantilen, die produzierenden und organisierenden standen im Zeichen des „Betriebs".

Unter den sehr charaktervollen Aufsätzen des Bildhauers Adolf von Hildebrand findet sich eine kleine Abhandlung über „Arbeiter und Arbeit". Hildebrand sagt darin, daß unser Maschinenzeitalter von zwei Seelenmotoren beherrscht werde, von der Pflicht und dem Gewinn. Sowohl das Pflichtgefühl wie der Wille zum Gewinn seien aufs äußerste entwickelt, und darauf hätte sich auch

die moralische Auffassung der Arbeit eingestellt. Pflicht und Gewinn hätten das Arbeitsglück, die Arbeitsfreude getötet. In diesem schon 1904 geschriebenen Satz sagt der Künstler, was sich inzwischen in einer schrecklichen Weise als richtig erwiesen hat, wir dürften uns nicht darüber täuschen, „daß die übrige Welt, bei aller Achtung vor der deutschen Leistung, dieser einseitig moralischen Basis wegen sie nicht nur nicht liebt, sondern sie als allgemeines Prinzip ihrer Freudlosigkeit wegen für ein falsches Ideal ansieht".

Es wäre gut gewesen, wenn unsere Nationalökonomen, ja alle berufenen Lehrer der Nation, in den letzten Jahrzehnten in diesem Sinne auf die grauenhafte Verarmung immer wieder hingewiesen hätten, die um sich gegriffen hat, seit, unter der Diktatur von Pflicht und Gewinn, weder von den Regierenden (den Beamten gegenüber), noch von den Besitzenden (den Arbeitern gegenüber), noch von den Arbeitern (sich selbst gegenüber) die Arbeitsfreude als eine nationalökonomische Wirklichkeit anerkannt wird. Gustav Freytag — auch ein guter Magister der Deutschen — hat einmal angemerkt, die besten Gedanken kämen dem Menschen aus seiner Arbeit. Da diesen besten Gedanken heute die Quelle abgegraben ist, so hat im Volke weit und weiter eine erschreckende Gedankenarmut um sich gegriffen.

In einem Zeitalter, das geistig wie kein anderes glänzen möchte! Groß ist ja überall die Spezialistengeschicklichkeit, es ist im allgemeinen nichts gegen die unmittelbare Brauchbarkeit der Arbeit zu sagen, und daß der Gewinn allgemein gestiegen war, sieht jedermann. Die höhere Solidarität, die Qualität im geistigen Sinne aber sind dahin, die angestrengte Arbeit einer ganzen Generation hat keinen Kulturwert. Sie kann ihn nicht haben, weil den Arbeiter seine Tätigkeit nicht mehr freut, weil sie ihm eher eine Qual ist, ein notwendiges Übel, bestenfalls eine Pflicht oder ein Mittel zum Gewinn. Die Arbeitsteilung ist durchgeführt bis zur äußersten Monotonie. Diese Begeisterung für die das Persönliche tötende Organisation in der Arbeit aber ist recht eigentlich deutsch, und

vor allem norddeutsch. Irgendwie ist ja die ganze Welt von einem Arbeitsfieber ohne Arbeitsfreude ergriffen, aber es gibt doch noch Völker, die von der Freude auch beim Arbeiten nicht ganz lassen wollen, die lieber säumig in der Pflicht sind und lieber auf den Gewinn verzichten, ja, die aus der Arbeit lieber ein Spiel machen, als daß sie sich selbst aller Freude berauben. Damit ist nicht gesagt, es fehle dem deutschen Arbeiter an Idealismus. Er hat davon so viel wie früher, vielleicht mehr. Doch kommt sein Idealismus nicht mehr unmittelbar der Arbeit zugute, es ist ein Feierabendidealismus, der sich auslebt in Bildungsbestrebungen oder in einer passionierten politischen Betätigung. Die Sozialdemokratie hat so stark anwachsen können, ihren Ideen wird mit fast religiöser Inbrunst gedient, weil an die Stelle des Arbeitsidealismus als Ersatz ein politischer Idealismus getreten ist. Es ist bezeichnend, daß in den Spalten der sozialdemokratischen Blätter nie die Rede ist von der Arbeitsfreude. Die Führer wissen, daß diese Freude einer straffen Parteidisziplin und Ideendogmatik feind ist. Denn wer seine Arbeit liebt, ist eine Persönlichkeit. Parteien aber können Persönlichkeiten nicht brauchen, sie brauchen das unpersönliche Pflichtgefühl. In diesem Sinne ist die Sozialdemokratie so bürokratisch wie die Beamtenbürokratie, so militaristisch wie das Militär und so organisationswütig wie das Kapital.

Beim Einzug der Truppen am 10. Dezember 1918 hat der Volksbeauftragte Ebert in einer männlich schönen Ansprache Worte gesagt, die wie ein im Namen der Partei gesprochenes Glaubensbekenntnis klingen. Sie gipfelten in dem Ausspruch: „Arbeit ist die Religion des Sozialismus."

Es erhebt sich die Frage: Darf ein Sozialistenführer von der religiös versittlichten Arbeit sprechen, als ihr Vertreter? Müßte nicht das Parteiprogramm unendlich vertieft und erweitert werden nach der Seite des sittlichen Gefühls, wenn Eberts Wort darin Platz haben soll? Es mag sein, daß die Sozialdemokraten heilig überzeugt sind, ihr politischer Glaube sei etwas wie eine Arbeitsreligion. Es ist aber unverkennbar, daß ihre Politik die Arbeit ansieht, als

sei sie eine Qual, eine Last und ein notwendiges Übel, das in guter Manier überwunden werden muß. In dem Programm der Sozialdemokratie ist viel die Rede vom Mindestlohn, vom Normalarbeitstag, von Arbeitslosenversicherung und von anderen Erleichterungen; nirgends aber ist die Rede von der versittlichenden Kraft der Arbeit. Soll die Arbeit zur Religion erhoben werden, so muß doch vor allem die ganze Ehre des Menschen daran beteiligt sein; hingebende Liebe muß Anteil daran haben. Ohne Liebe keine Religion, wie immer sie heiße. Sieht man aber, wie die Sozialdemokratie zur Arbeit steht, so glaubt man eher etwas wie Haß zu erkennen. Die Qual der Arbeit wird gehaßt. Und die höhere Leistung wird nicht genügend geachtet. Die sozialdemokratische Arbeitspolitik ist ängstlich besorgt, den Schwachen zu sichern; darüber hinaus aber erstrebt sie Gleichmacherei. Sie schätzt und schützt nicht den Begabten, sie kümmert sich nicht um das, was beim Arbeiten in der Seele vorgeht, ja, sie unterdrückt die Persönlichkeit. Das aber ist ein Verbrechen an der Natur, es ist antireligiös. Denn mit dieser Gleichgültigkeit für die Persönlichkeit, die höhere Tüchtigkeit, die Begabung, geht notwendig Hand in Hand eine Gleichgültigkeit für die Leistung an sich, für die Qualität. Wo doch allein das Resultat, die Qualität den Arbeitsaufwand rechtfertigt. Wäre der Sozialismus wirklich die Religion der Arbeit, so müßte er gleich nach der Sicherung der Löhne und der Arbeitszeit, ja schon vorher, von der Ethik der Qualität sprechen. Mit allen Mitteln müßte sie zur hochwertigen Arbeit antreiben. Um so mehr als nur darin die Wiedergeburt unserer Kultur liegt. Wie die Sozialdemokratie jetzt vorgeht, schützt sie die geringwertige Arbeit auf Kosten der hochwertigen, der Untüchtige wird unterstützt zum Nachteil des Tüchtigen. Es rächt sich das theoretisch übersteigerte Prinziz der Gerechtigkeit, zum Schaden des Gemeinschaftlebens wird nicht beachtet, daß die Menschen ihren Anlagen und Fähigkeiten nach ungleich sind.

Die bedeutende Idee von Marx konnte eine mächtige Partei ins Leben rufen, zum Religiösen aber reicht sie nicht aus. Denn sie

beruft sich letzten Endes zu sehr auf den menschlichen Egoismus, sie rechnet nicht mit der Arbeitsehre, nicht mit der Liebe zur Arbeit. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Politik der bürgerlichen Parteien besser damit gerechnet hat. Auch sie war ganz auf den menschlichen Egoismus gestellt. Die bürgerliche Politik hat durch die Arbeitsteilung bis zum letzten, durch die Kapitalisierung der Arbeitskraft, kurz durch ein kompliziertes wirtschaftliches System die Arbeitsfreude ebenfalls getötet, während sie die Arbeitsemsigkeit unendlich steigerte. Aber die sozialdemokratische Politik tötet nicht minder durch Systematik. Auf der einen Seite, bei den meisten bürgerlichen Arbeitern, vor allem bei den ganz oder halb kaufmännisch Arbeitenden herrschte und herrscht noch heute der „Betrieb", jener seelenlose Arbeitsdrang, der die Tätigkeit neben der Gewinnabsicht wie ein stimulierendes Mittel benutzt, ein intelligenter Fleiß ohne eine ins Religiöse hineinwachsende Idee, Arbeitstüchtigkeit ohne Kulturbedürfnisse, Pflichtgefühl ohne höhere soziale Verantwortlichkeit, Emsigkeit ohne Ruhe der Seele; und auf der andern Seite, bei den „Proletariern" herrscht der Haß der Arbeit, der Neid auf höhere Lohnsätze und Besitz und das ganz bourgeoise Gelüst, alle Konjunkturen zum persönlichen Vorteil zu benutzen, die Notlage des Vaterlands sogar über Klasseninteressen und Lohnpolitik zu vergessen. Weder hier noch dort ist das Heilige der Arbeit in guten Händen. Die Menschen, die die Arbeit um ihrer selbst willen lieben, denen sie das Leben innerlich ausfüllt, leben im allgemeinen in der Mitte zwischen dem Bürgertum und dem Proletariat, sie sind weder das eine, noch das andere, sie sind politisch parteilos oder doch ziemlich indifferent, sind dafür aber recht eigentlich die Träger der Qualität und der Kulturwerte. Ihnen hat die Arbeit wirklich religiösen Charakter. Sie sind weder Besitzergreifer noch Besitzbewahrer, es sind vielmehr die, denen das Wort Besitz nicht das wichtigste im Sprachschatz ist. Wichtiger als Besitz ist ihnen die Lust an der Arbeit, das Ehrgefühl der Arbeit, der Genuß des Lebens im Vollbringen der Leistung. Dieses allein aber spielt ins Religiöse hinein.

In dieser Zeit des Klassenkampfes ist gefragt worden, warum nicht auch jene Berufe, die einem ungeschriebenen akademischen Ehrenkodex unterstehen, ihre Macht zeigten und durch einen Streik Einfluß zu gewinnen suchten. In der Tat wären die Folgen eines Streiks der Richter oder gar der Ärzte nicht abzusehen.* Die Sozialdemokraten können grundsätzlich auch diesen Berufen das Streikrecht aber nicht absprechen. Und doch: welche Empörung würde sich erheben, wenn Richter und Ärzte streikten. Die Arbeiter würden von Pflichtverletzung sprechen, von Mangel an Menschlichkeit gar. Und warum denken andererseits Richter und Ärzte nicht an politische Streikdemonstrationen? Weil sie nicht organisiert sind, antworten die Politischen. Ja, warum sind sie nicht organisiert? Weil sie in dieser Weise gar nicht kämpfen wollen, weil sie ihren Beruf nicht politisch mißbrauchen wollen, weil ihnen höher als ihr politisch-soziales Recht ihre Arbeitsehre steht. Sie haben das soziale Pflichtgefühl. Gewiß, auch sie wollen leben, wollen sichere Einnahmen und Schutz ihrer Tätigkeit. Darüber hinaus aber wollen sie die Leistung, sie fassen ihre Arbeit in Wahrheit als Dienst, als Verpflichtung auf. Der Lohn ist ihnen eine Entschädigung, die ihrer Tätigkeit gebührt, doch ist der Lohn ihnen nicht Selbstzweck. Selbstzweck ist ihnen das Geistige der Arbeit. Und in dem Maße, wie ihnen die Tätigkeit im Dienste der Menschheit oder einer Idee — was dasselbe bedeutet — Selbstzweck ist, wird sie ihnen Ehre, Freude und Pflicht, wird der Richter, der Arzt, der Künstler, einerlei, ob er in herrschender oder dienender Stellung lebt, geachtet und geehrt. Denn die Menschen mögen reden, wie sie wollen: instinktiv ehren sie die Selbstlosigkeit.

Wenn nun aber der Arzt, der Richter nicht das innere Recht haben, in gefahrvoller Stunde die Tätigkeit einzustellen, wie soll dann der Arbeiter das innere Recht haben? Ist seine Tätigkeit,

* Während der Revolutionswirren ist der Versuch eines solchen Streikes hier und da gemacht worden, doch ist es in allen Fällen bei einem kurzen Versuch geblieben, der mit einer gewissen Beschämung schnell aufgegeben worden ist.

wenn auch nicht so sichtbar, weniger wichtig fürs Ganze? Gilt für ihn nicht auch Arbeitsehre, Arbeitspflicht und Arbeitsfreude? Und darf die Sozialdemokratie von der Religion der Arbeit sprechen, bevor sie sich hierfür einsetzt, bevor sie auch den Arbeitern von jenen hohen sozialen Pflichten spricht, die bestehen bleiben unbeschadet aller sozialen Rechte? Wenn die Sozialdemokratie dazu nicht imstande ist, wenn die Führer das Ideal der Pflicht nicht aufrichten mögen, wenn sie nichts tun, um die Persönlichkeit zu retten — dann fällt diese Aufgabe einer anderen, einer neuen Partei zu. Einer Partei, die mit höherem Recht von der „Religion des Sozialismus" wird sprechen dürfen und die ihre Mitglieder zugleich von links und von rechts nimmt.

Vielleicht bringt diese Zeit der Umwälzungen eine Selbstbesinnung. Eine Besinnung, daß der Mensch eine Lebensfreude braucht, der nicht erst nach sechs Uhr abends Genüge getan wird, sondern schon in der Arbeit. Es sind Anzeichen, daß die Menschen nicht mehr leben wollen wie in den letzten Jahrzehnten, sie fühlen, daß sie es nicht könnten, ohne Schaden an ihrer Seele zu leiden, sie möchten aufräumen mit einer großen Lebenslüge. Das ganze Problem der in allen Tonarten herbeigerufenen neuen Kultur liegt hierin: von der Arbeit fordern, daß sie Freude macht, daß sie zur Trägerin der Ehre wird, daß das Geschäft als innerer Beruf begriffen wird.

ZÜNFTE

ANLASS zu dieser Betrachtung gibt ein Buch über den Ursprung des Zunftwesens, das Rudolf Eberstadt geschrieben hat. Das Wissenschaftliche dieser Arbeit — im ersten Teil eine Kritik der zunftgeschichtlichen Forschung bis heute, und im zweiten Teil eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des Zunftwesens — ist der Beurteilung des Laien entzogen: er kann nur sagen, daß ihm die Gelehrtenleistung außerordentlich scheint. Durch das

Quellenstudium aber, durch die historischen Feststellungen schimmert überall auch ein Sinn hervor, der die Gegenwart und Zukunft meint, es ist eine soziale Forderung diskret beteiligt, eine Hoffnung glänzt auf, und ein Weg wird gewiesen. Und dieses geht durchaus den Laien an. Ja, ihn geht es mehr an als den Geschichtsforscher, weil die Zeitfrage, in die dieses Buch ausmündet, nur vom tätigen Laiensinn, nur vom Laiengenie gelöst werden kann, wie sie schon einmal, im Mittelalter, mit prachtvoller Naivität gelöst worden ist.

Das Wort Zunft nimmt für uns mehr und mehr einen bedeutungsvollen Klang an, nachdem es lange — in einer Zeit schrankenloser wirtschaftlicher Entwicklung — dazu gedient hat, etwas Reaktionäres zu umschreiben. Formen, die nur von fern an die mittelalterlichen Zünfte erinnerten, sind, in der eben verflossenen Epoche eines allzu freien wirtschaftlichen Individualismus, zerschlagen worden. Bei der jähen Erweiterung des Geschäftslebens mußten sie zerschlagen werden. Was aber mit den Formen nicht hätte aufgegeben werden dürfen, nicht einen Tag, das sind die sittlichen Bindekräfte, die den Zünften eigen waren. Von ihnen muß heute laut wieder gesprochen werden. In seiner Einleitung weist Eberstadt auf den Umstand hin, daß „mit dem Zunftwesen zum erstenmal seit dem Beginn aller Geschichte ein werktätiger Bürgerstand mit voller, ungeminderter Ehre in das Staatsleben tritt". Er weist vergleichend auf die Geschichte der Griechen und Römer, die eine Arbeitsehre, wie sie unsern Zünften zugrunde gelegt wurde, nicht gekannt hat, wie denn im Altertum überhaupt die Gewerbetätigkeit Einfluß auf die Rechtsentwicklung und das soziale Empfinden des Zeitalters nicht gehabt hat. Darum fehlt in der alten Geschichte der Begriff der „Würde der Arbeit". Diesen Begriff hat das Christentum erst entstehen lassen, und es hat sich dafür den sozialen Körper geschaffen, als es am reinsten und lebendigsten war: zu Beginn des gotischen Zeitalters.

Nietzsche hat einmal, in einer 1871 geschriebenen Abhandlung über den griechischen Staat, gegen das Wort von der „Würde der Arbeit" polemisiert. Er hatte recht insofern, als diese Würde der

Arbeit im neunzehnten Jahrhundert in der Tat mehr und mehr verloren gegangen ist, um einer seelenlosen Emsigkeit, einer maschinenmäßigen Betriebsamkeit, einer fast sklavischen Arbeitsweise Platz zu machen. Grundsätzlich aber hatte er nicht recht. Würde der Arbeit und, daraus folgend, Arbeitsehre sind überall dort, wo die Arbeit mehr wird als ein Mittel der Notdurft, wo sie eine Freude, eine geliebte Tätigkeit wird, wo die Lust am Werk um des Werkes willen ist und wo die Arbeit das vornehmste Mittel ist, Welt und Leben zu verstehen und zu beherrschen. So aber war die Arbeit, vor allem die gewerbliche, im Mittelalter. Und das hat der mittelalterlichen Kultur das charaktervolle Gepräge gegeben. Ein Beispiel: Die griechische Baukunst unterscheidet sich nicht zuletzt dadurch von der gotischen, daß ihre gleichmäßig wiederkehrenden Formen, tausend sorgfältig zwar, aber mechanisch arbeitende Sklavenhände voraussetzten, wogegen die Arbeiter, die einen gotischen Dom errichten halfen, alle eine gewisse Freiheit hatten, persönlich zu schaffen. Innerhalb des großen Baugedankens durften sie detaillierend viel mehr erfinden und die Stilformen variieren. Dieser Unterschied der Arbeitsweise, der die beiden Baustile zu den zwei Polen des europäischen Kunstsinnes gemacht hat, geht durch die antike und gotische Kultur überhaupt. Eben die unsklavische Arbeitsfreude aber, diese Lobpreisung des Lebens mittels der Arbeit, hat den Begriff der Arbeitsehre und der „Würde der Arbeit" geschaffen. Und in den Zünften hat dieser Begriff die soziale Organisationsform gefunden.

Jedermann führt heute das Wort im Munde, Arbeit schände nicht, und wer nicht arbeite, sei verächtlich. Zu gleicher Zeit aber kommt man unwillkürlich dem, der nicht zu arbeiten braucht und der es durch eine ewig festtägliche Kleidung nach außen zeigt, mit besonderer Höflichkeit und Dienstbeflissenheit entgegen. Einerseits gilt Arbeit als Ehre, andererseits wird dem im Zinsgenuß Lebenden in naiver Weise geschmeichelt. Diese Verwirrung der Begriffe rührt daher, weil die Arbeit in dem schaurigen Kampf ums Dasein seelenlos hat werden müssen, so daß das Wort von

der „Würde der Arbeit" in der Tat in neun Zehnteln von allen Fällen zur Phrase geworden ist. Die Menschen haben in den vergangenen Jahrzehnten zuviel zu tun gehabt sich nur zu erhalten und die mehr als je bedrohte Existenz zu sichern, als daß sie den Überschuß von Kraft, Freiheit und Lust hätten aufbringen können, der nötig ist, um die Tätigkeit als Selbstzweck zu empfinden.

Was heute fehlt, ist eine große geistige sittliche Macht hinter der Arbeit. Im Mittelalter war die Kirche diese Macht. An der Mönchskultur entzündete sich die Bürgerkultur, aus den Bruderschaften entstanden die Zünfte. Die großen Förderer des Zunftgedankens, in einer Zeit, als die Stände sich zersetzten, die Lage der unteren Klassen sich besserte, ein wirtschaftlicher Aufstieg stattfand, die bürgerliche Demokratie hochkam, die Städte zu Mittelpunkten wurden und der Verkehr sich immer beweglicher gestaltete, waren vor allem die Bischöfe. Heute hat die Kirche diese anregende, diese gestaltende Kraft nicht mehr. Die katholische Kirche macht wenigstens Anstrengungen, den Einfluß auf die werktätige Arbeit zurückzugewinnen; die protestantische Kirche aber hat ganz den Zusammenhang mit den Arbeitsidealen des Volkes verloren, sie entfremdet sich immer mehr dem Laiengenie, während gerade sie die Aufgabe hätte, eine Kirche der praktischen Werktätigkeit auf allen Gebieten zu sein.

Es geht nun in einem lebendigen Organismus nichts zugrunde, ohne daß etwas Neues dafür entsteht. Unser Wirtschaftsleben ist aber ein lebendiger Organismus. Darum haben sich, zur selben Zeit, als der sittliche Arbeitsgedanke, wie er in den Zünften gepflegt wurde, endgültig vernichtet schien, merkwürdige Neubildungen gezeigt, die beim genauen Hinsehen als Ansätze zu einem neuen Zunftwesen viel größeren Stils gedeutet werden können. Solche embryonische Zunftgedanken liegen, vielfach unerkannt, in unsern Einkaufsgenossenschaften, in den „Ringen" gewisser Fabrikanten und Händler, in den trustartigen Verbänden, ja, sie sind in etwas sogar in unsern Warenhäusern und in den großen, rein kapitalistisch geleiteten Produktivgenossenschaften. In den

Zwangsinnungen der Handwerker dagegen ist der Geist der alten Zünfte am wenigsten. Er kündigt sich von fern dort an, wo die Tüchtigsten eines Berufs sich aus freier Entschließung zusammentun, um sich gegenseitig zu stärken. Daß jetzt noch in diesen Verbänden allein von materiellen Dingen die Rede ist, daß durch den Zusammenschluß die Offensiv- oder Defensivkraft im Konkurrenzkampf gesteigert werden soll, darf nicht irre machen. Daneben wird immer mehr die Absicht deutlicher, die Arbeit auch qualitativ zu steigern. Und das ist der Anfang zu einer bewußten Betonung der Arbeitsehre.

Nachdem die letzten Jahrzehnte auf eine Freiheit gerichtet gewesen sind, die gar keine war, machte sich der Drang nach Zusammenschluß, nach neuer Werktätigkeit und Berufsverbänden wieder bemerkbar. Alles kommt darauf an, diesen Drang zu pflegen und bewußt zu organisieren. Davon hängt die Zukunft unserer Arbeitstüchtigkeit ab. Ob die Berufsverbände Zünfte heißen oder anders, ist gleichgültig; nicht auf den Namen kommt es an, sondern auf die Sache. Welche Macht die großorganisierte Arbeitsehre gewinnen kann, lehrt ein Blick auf die Geschichte. Es würde endlich die Berufsehre des einzelnen wieder Schutz finden, der ihr heute, wo die ordentlichen Gerichte in den meisten Fällen versagen müssen und wo darum jeder Bube die Arbeitsehre des Tüchtigen besudeln darf, entzogen ist. Die Disziplinargewalt moderner, von freier Weltgesinnung regierter Berufsverbände könnte erzieherisch wirken, ohne zu hemmen. Nicht weniger groß könnte der politische Einfluß sein, wenn die Parteivertretung sich, zum Teil wenigstens, in eine Berufsvertretung verwandelte, wenn die Arbeitsinteressen der Nation sich unverhüllt gegenüberständen, und wenn aus der Selbstverwaltung der Berufsverbände eine neue Art von Regierungsfähigkeit hervorginge. Auf dieser Linie der Entwicklung würden dann auch die Berufsschulen liegen, die für die Reform des Schulwesens von größter Wichtigkeit werden könnten. Aus einer neuen Zunftdisziplin endlich könnte sich jene aufs höchste gesteigerte Leistung ergeben, die ganz von selbst das schafft, was mit dem viel

mißbrauchten Wort Kultur bezeichnet wird. Wir brauchen diese neue organisierte Arbeitsethik, weil sie ein Gebot der Selbsterhaltung ist; ohne sie müssen alle, früher oder später, zu Sklaven werden. Nur aus der Arbeitsehre, nur aus der geliebten Tätigkeit, die ein Gleichnis für alles ist, was gut getan wird, nur aus dem Streben, seine Sache immer besser zu machen, geht der Genius siegreich immer wieder hervor.

Vor zehn Jahren habe ich eine ähnliche Betrachtung mit Worten geschlossen, die auch hier abschließen mögen, weil sie noch immer, ja jetzt mehr als damals, etwas Aktuelles haben:

„Dieses hat sich der Deutsche unserer Zeit zu fragen: ob er im merkantilischen Wettbewerb um die Arbeits- und Warenmärkte der Welt von seinen höchsten Gütern schon Unersetzliches geopfert hat. Die nächsten Jahrzehnte müssen die Antwort bringen. Das Vertrauen zum gesunden Selbsterhaltungsinstinkt unseres Volkes hofft, daß diese Schicksalsfrage wird verneint werden können. Und geschähe es auch erst nach schrecklichen, männermordenden Schlachten, daß uns die Göttin des Krieges, sei es nach Siegen oder nach Niederlagen, mit dem unverwelklichen Kranze höherer Gesittung wieder schmückt."

ENTWICKLUNG

JEDE Zeit bevorzugt bestimmte Wörter, jede Epoche hat ihre besondere Terminologie. Wer aber den Ursachen solcher Wortmoden nachgeht, dem werden wichtige Zusammenhänge klar. Denn immer weisen populäre Schlagworte auf eine Geistesverfassung der Allgemeinheit, so gedankenlos sie oft auch von Mund zu Mund weitergegeben werden.

Ein vielbenutztes Wort dieser Art ist in den letzten Jahrzehnten das Wort „Entwicklung" gewesen. Jedermann führte es im Munde, glaubte daran und wurde in diesem Glauben glücklicher. Das Wort wurde bei jeder Gelegenheit benutzt, weil die Überzeugung

herrschte, daß alles Leben sich nach einem festen Gesetz stetig höher hinaufbildet, und daß alle Dinge sich zu vervollkommnen streben, sei es nun im Physischen oder Geistigen. Das Wort Entwicklung ist nicht in dem Sinne gemeint worden, wie Goethe von den Metamorphosen sprach, es ist nicht genommen worden als Ausdruck für die unaufhörlichen Wandlungen und Umwandlungen aller organischen Natur, sondern es sollte den Glauben ausdrücken an ein stetiges Größer-, Reicher-, Reifer- und Besserwerden alles Lebendigen. Die biologische Entwicklung: das ist das Fortschreiten der Natur von unten nach oben, vom niederen Organismus zum höheren; die soziale Entwicklung: das ist die Veredlung und Vergeistigung der Gesellschaft, bis zu einem Grade allgemeiner Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit; die historische Entwicklung: das ist der Ablauf der Geschichte wie nach einem Plan poetischer Gerechtigkeit, zu dem Endziel einer immer höheren Kultivierung der Menschheit; und die künstlerische Entwicklung: das ist ein stetes Zunehmen des Wissens und Könnens in den Künsten und ein schrittweises Überwinden aller Primitivität. Die Entwicklungsidee ist in dieser Weise durch alle Gedankengänge und Beschäftigungen der Zeit gegangen. Man sprach und spricht noch heute nicht nur speziell von der Entwicklung der Technik und des Verkehrs, sondern auch allgemein von der des Menschengeschlechts und nicht nur von einer Entwicklung des Erdenlebens, sondern wohl gar von einer Entwicklung innerhalb des Sonnensystems. Der Glaube war um so fester, als er mit der Sicherheit wissenschaftlichen Denkens auftrat. Man glaubte Beweise in Händen zu haben, exakte Erfahrungen und Bestätigungen. Dieses ist es, was dem Wort Entwicklung, im Jahrhundert der Wissenschaften, den höchsten Kurswert verliehen hat. Man redete sich ein, streng sachlich zu denken, wo es sich in Wahrheit doch um eine Sache der optimistischen Empfindung handelte. Man wollte an den „Fortschritt" in weitestem Umfange glauben, und das Leben war gefällig genug, sich auch von dieser Seite betrachten zu lassen und Beweise für diese Auffassung darzubieten. Aus dem

Fortschrittsglauben aber sprang dann unversehens die Utopie hervor, sei es nun die soziale oder wissenschaftliche, die wirtschaftliche oder sittliche Utopie. Die moderne Menschheit fühlte sich ergriffen vom Traum steter Vervollkommnung und endlicher Vollkommenheit. In dem Wort Entwicklung verkörpert sich die heimliche Romantik des Materialismus. Sie tut es noch heute jeden Tag, wo von dauernden Staatenbünden, Weltschiedsgerichten, vom ewigen Frieden und endgültiger Menschheitsverbrüderung die Rede ist.

Das wissenschaftlich Gedachte berührt also irgendwo immer eine Grenze, wo es übersinnlich wird, wo das Argument zum Glauben und zur Hoffnung wird, wo die Logik zur Utopie hinaufklettert. Und eben an diesem Punkt gewinnt man eine sehr merkwürdige Einsicht. Die Einsicht nämlich, daß dieser Glaube an Entwicklung letzten Endes nichts anderes ist, als der vom modernen Menschen umgedachte und anscheinend exakt wissenschaftlich gewordene alte Christenglaube an ein Jenseits, an eine persönliche Unsterblichkeit und an eine Vervollkommnung der Seele im Ewigen. Es zeigt sich, daß dieses Überzeugtsein von der Hinaufentwicklung alles Lebens aus dem uralten Erlösungsbedürfnis der Menschen fließt, und daß nur auf Generationen, auf Völker, auf Epochen, auf Massen übertragen worden ist, was früher persönlich war: die Gewißheit eines ewigen Lebens. Himmel und Hölle haben die Menschen unserer Zeit verworfen, und sie glauben nicht mehr an persönliche Unsterblichkeit; aber sie glauben an eine höchste Bestimmung der Menschheit, sie glauben an ein irdisches Himmelreich in ferner Zukunft, an ein Kulturparadies, und sie sind ganz zufrieden, diese Endziele nur vorbereiten zu helfen. Unsterblichkeitsglaube und Glaube an Entwicklung, das sieht sehr verschieden aus und ist im Grunde doch dasselbe. Denn ob die Utopie das Individuum meint oder die Allgemeinheit, das sind nur verschiedene Denkformen für dieselbe Sache. Der christliche Unsterblichkeitsglaube war ein Symbol, der moderne Entwicklungsglaube ist auch eines, so wissenschaftlich er auch auftritt. Die Denkformen haben

sich gewandelt, die logische Welterklärung ist anders geworden, die Menschen aber haben sich im wesentlichsten nicht verändert; das Bedürfnis nach Ewigkeit des Lebensgefühls ist geblieben. Geblieben ist die Unmöglichkeit, sich ein völliges, wirkungsloses Erlöschen der Seelenkräfte vorzustellen, geblieben ist die Sehnsucht nach oben.

Und nun die Schlußfolgerung. Es läßt sich wenig Triftiges für oder gegen das sagen, was Entwicklung genannt wird. So wenig fast, wie sich etwas für oder gegen die persönliche Unsterblichkeitsidee empirisch sagen läßt. In beiden Fällen handelt es sich um einen Glauben, der das Leben deutet, wie der Wunsch es will. Das Leben aber läßt sich auf vielerlei Art deuten, und jede Deutung kann „richtig" erscheinen. Ich, persönlich, glaube nur sehr bedingt an „Entwicklung". Ich glaube an Metamorphosen, kaum aber an einen „Fortschritt der Menschheit". Ich glaube, daß jeder sogenannte Fortschritt durch einen Rückschritt auf anderem Gebiete erkauft werden muß. Dagegen bin ich gar nicht abgeneigt, an eine menschlich freilich unvorstellbare Form persönlicher Unsterblichkeit zu glauben. Dieser Privatglaube sei nur erwähnt, weil es scheint, als ob allgemein die Herrschaft des Entwicklungsgedankens zu Ende gehen und als ob dafür das persönliche religiöse Bedürfnis erstarken will. Viele Anzeichen sprechen dafür. Wenn dem so sein sollte, so würde aber in dieser neuen seelischen Orientierung ein „Fortschritt", eine „Entwicklung" auch wiederum nicht liegen. Sagen läßt sich mit einiger Bestimmtheit eigentlich nur eines: es scheint der menschlichen Natur ein Drang eingeboren zu sein, über sich selbst hinaus zu denken und zu hoffen; ohne eine Art von Unsterblichkeitsglauben können die Menschen einfach nicht sein. Die Denkformen dieses Dranges zum Ewigen aber wechseln beständig, sie sind nie richtig oder falsch, vorläufig oder endgültig: es sind Bedürfnisse — sie alle sind objektiv schon darum unzulänglich, weil es menschliche Denkformen sind. Sobald man in diesen Dingen nur bestimmt zu denken anfängt, beginnt man auch schon zu irren. Entscheidend ist aber auch nicht,

was geglaubt wird, sondern daß überhaupt geglaubt wird, daß die Menschen nie ganz aufhören, auf Vervollkommnung und Ewigkeit zu hoffen, selbst wenn sie skeptisch wissenschaftlich zu denken meinen. Entscheidend ist das nie erlöschende Bedürfnis nach irgendeiner Art von „Entwicklung". Denn dieses Bedürfnis ist offenbar ein Stück der menschlichen Natur, das heißt, es ist schlechthin ein Stück Natur. Wenn es aber das ist, so muß es auch irgendwie zusammenhängen mit den Gesetzen und Wirklichkeiten des kosmischen Lebens. Es muß etwas wie Unsterblichkeit geben, soweit auch alle zeitlichen Definitionen vom Wesen der Sache entfernt sein mögen. Die Wahrheit, die wir nie sehen werden, wird weit über die kühnste Utopie hinausgehen und doch immer streng in den Grenzen der exaktesten Gesetzlichkeit bleiben. In dieser göttlichen Wahrheit ist vielleicht von allen menschlichen Glaubensformen ein leises Ingrediens, im wesentlichen liegt sie jedoch jenseits alles Vorstellbaren. Daß irgend so etwas da sein muß, dafür zeugt auch der nie erlöschende Unsterblichkeitsdrang der Menschheit, der mehr ist als nur Angst und Selbsttrug, nämlich ein Instinkt. Dafür zeugt in einer seltsamen Weise auch die jetzt langsam abklingende Denkform der letzten Jahrzehnte, die im Zeichen des Wortes „Entwicklung" gestanden hat.

DER GOETHEDEUTSCHE UND DER SCHILLERDEUTSCHE

DAS Genie legitimiert sich dadurch, daß es nichts Wichtiges sagen oder tun kann, ohne das Allgemeingültige zu berühren. Selbst seine gelegentlichen, seine privaten Äußerungen haben darum so oft ein aufregendes Gegenwartsinteresse noch für die Nachlebenden.

Als einer der schönsten Beweise für diese Eigenschaft des Genies, in jeder Weise gleichnishaft zu leben, ist mir immer einer der ersten Briefe Schillers an Goethe erschienen, jener bekannte Brief,

worin der Jüngere dem neugewonnenen Freund darlegt, worin ihm die Eigenart und der Gegensatz ihrer beiden Naturen zu bestehen scheint. Schiller wollte in diesem Brief nur sich selbst und die Art Goethes charakterisieren und die beiden Ergebnisse antithetisch zuspitzen; über den immerhin zufälligen Anlaß, über das Besondere und Individuelle hinaus aber ist es ihm gelungen, zwei Wesensseiten der Deutschen überhaupt darzustellen. Mir scheint dieser Brief darum zu dem Wichtigsten zu gehören, was die deutsche Literatur an Dokumenten der Erkenntnis besitzt. Es vergeht kaum ein Monat, ohne daß mich nicht Persönlichkeiten oder Ereignisse, ohne daß mein eigenes Erleben mich nicht unmittelbar an diese Auseinandersetzungen erinnerten.

Es seien die wichtigsten Stellen des Briefes in Erinnerung gebracht. Schiller schrieb:

„Die neulichen Unterhaltungen mit Ihnen haben meine ganze Ideen-Masse in Bewegung gebracht, denn sie betrafen einen Gegenstand, der mich seit etlichen Jahren lebhaft beschäftigt. Über so manches, worüber ich mit mir selbst nicht recht einig werden konnte, hat die Anschauung Ihres Geistes (denn so muß ich den Totaleindruck Ihrer Ideen auf mich nennen) ein unerwartetes Licht in mir angesteckt. Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon. Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu geraten, in den sowohl die Spekulation als die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verirrt. In Ihrer richtigen Intuition liegt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen liegt, ist Ihnen Ihr eigener Reichtum verborgen; denn leider wissen wir nur das, was wir scheiden. Geister Ihrer Art wissen daher selten, wie weit sie gedrungen sind und wie wenig Ursache sie haben, von der Philosophie zu borgen, die nur von ihnen lernen kann. Diese kann bloß zergliedern, was ihr gegeben wird, aber das Geben selbst ist nicht die Sache des Analytikers, sondern des Genies, welches

unter dem dunkeln, aber sichern Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet.

Lange schon habe ich, obgleich aus ziemlicher Ferne, dem Gang Ihres Geistes zugesehen, und den Weg, den Sie sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuerter Bewunderung bemerkt. Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu den mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen. Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält. Sie können niemals gehofft haben, daß Ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde, aber einen solchen Weg auch nur einzuschlagen, ist mehr wert, als jeden andern zu endigen, — und Sie haben gewählt, wie Achill in der Ilias zwischen Pythia und der Unsterblichkeit . . .

Aber diese logische Richtung, welche der Geist bei der Reflexion zu nehmen genötigt ist, verträgt sich nicht wohl mit der ästhetischen, durch welche allein er bildet. Sie hatten also eine Arbeit mehr: denn so wie Sie von der Anschauung zur Abstraktion übergingen, so mußten Sie nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann . . ."

Wer diesen Brief mit einem Ernst liest, der dem des Schreibers verwandt ist, dem wird es sein, als werde vom Geheimnis der deutschen Geistesanlage ein Schleier fortgezogen, und von überallher werden sich ihm die Bestätigungen förmlich aufdrängen.

Blicken wir auf unsere Kunst, so sehen wir die beiden Geistes-

formen, wie Schiller sie darstellt, während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts sich gegenüberstehen. Dem Schiller-Typus entsprechen die Nazarener und Deutsch-Römer, denn sie alle gingen von Vollkommenheitsideen aus und suchten rückwärts immer für ihre spekulativen Ideen die Körper. Dem Goethe-Typus entsprechen dagegen die Wirklichkeitsmaler, die Leibl und Trübner, Menzel und Liebermann — trotzdem Goethe selbst, bestimmt von äußeren Umständen, sich in seinen Kunstüberzeugungen als Hellenist gab —, weil sie alle streng von der Anschauung ausgingen und weil in ihrer richtigen Intuition oft „alles und weit vollständiger" lag als in der Spekulation der Idealisten. Der Vergleich gilt naturgemäß weder hier noch dort für den Grad, er gilt nur für die Art. Kein Maler oder Bildhauer ist in Deutschland verhältnismäßig so hoch hinaufgelangt wie Schiller oder Goethe; aber wir sehen trotzdem hinter beiden Dichtern große Künstlerkolonnen. Den Schiller-Deutschen gehört in der bildenden Kunst fast unumschränkt die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts; die Goethe-Deutschen haben in der zweiten Hälfte das Übergewicht. In gewissem Sinne kann der ganze Impressionismus im Geiste Goethes genannt werden; denn er sucht stets das Wirkliche zum Idealen zu steigern, nie aber sucht er von einer Idealvorstellung herab in zweiter Linie erst das Wirkliche. In der letzten Zeit macht sich dagegen wieder ein Rückschlag bemerkbar, ein Denken von der spekulativen Idee aus und infolgedessen eine starke Betonung dessen, was man „Stil" nennt, und es scheint, als ob dieser, mehr der Art Schillers verwandten Geistesrichtung die nächsten Jahrzehnte gehören sollen.

In der Dichtkunst ist es nicht viel anders. Es stirbt unter uns nie der Dichter aus, der mehr Philosoph ist als Sinnenmensch. Man braucht dabei nicht nur an die Schiller-Epigonen zu denken; selbst ein moderner Lyriker wie Dehmel gehört dem Schiller-Typus an. Als eine Reaktion auf die im Gewohnheitsmäßigen entartete Ideen- und Gedankendichtung ist dann der Realismus der letzten Jahrzehnte zu verstehen. Daß beide Dichtungsarten

so schroff wie Parteien und eben darum einseitig und unvollkommen sich gegenüberstehen, ist unser besonderes Unglück. Anderen Nationen ist es insofern besser geworden, als ihre Anlage sich auf eine der beiden Geistesformen beschränkt und als sie bei solcher natürlichen Beschränkung einen viel höheren Grad in den einzelnen Werken erreichen kann — die französische Kunst z. B. geht im wesentlichen von der Anschauung aus, sie kennt einen Idealismus im Sinne Schillers kaum, und es sind ihr eben darum so viele reine Meisterwerke gelungen —; oder es vereinigen sich in den genialen Individuen anderer Nationen beide Geistesformen leichter und natürlicher. Man braucht nur an die glückliche Mischung von Anschauung und Idee in Dichtern wie Tolstoi und Dostojewski zu denken.

In Deutschland ist diese Mischung — Lessing hatte sie in hohem Grade — selbst bei Schriftstellern selten. Sogar in der Kritik gibt es bei uns den Schiller-Deutschen und den Goethe-Deutschen. Jener sucht die allgemeinen Zeitideale zu erkennen und betrachtet die einzelnen Werke immer nur in ihrem Bezug zu diesem Kulturprogramm; dieser betrachtet das einzelne Kunstwerk dagegen isoliert, er geht von der Erfahrung der Sinne aus und bleibt bei den Empfindungen, die das Werk unmittelbar erweckt. Beide Betrachtungsweisen haben ihre Vorzüge und Nachteile; beide zusammen, in einem Individuum vereinigt, ergeben jedoch erst den Meister der Kritik.

Blicken wir in die Politik, so finden wir denselben Dualismus auch dort. Erscheinungen wie die Bismarcks und die Staatsmänner seiner Art gehören dem Goethe-Typus an. Denn Bismarck leitete das Gesetz seines Handelns in erster Linie aus der Erfahrung, aus der Anschauung ab. Ihm ist mit Recht darum die Bezeichnung eines Realpolitikers zuteil geworden. Eine Partei dagegen wie die Sozialdemokratie und alle ihre hervorragenden Führer gehen im wesentlichen von einer Idee, von einer Idee der Entwicklung aus und suchen die politischen Tatsachen dieser abstrakten Idee anzupassen. Mit der Denkweise des Realpolitikers im Sinne Bismarcks

ist stets die Skepsis verknüpft, von der Denkweise des Sozialdemokraten hingegen ist die Utopie untrennbar. Beide Denkformen stehen sich schroff gegenüber; offenbar wird es dem Deutschen in der Politik besonders schwer, sie zu verschmelzen. Geht man an der Hand dieses flüchtigen Hinweises unser politisches Leben durch, so wird man finden, daß die Parteien und Menschen entweder mehr zur Ideologie oder zu einer materialistischen Zweckmäßigkeitspolitik neigen. Darum sind wir so arm an genialen Politikern.

Sogar im Geschäftsleben gibt es denselben Zwiespalt. Es gibt Geschäftsleute, die zu ihren Ideen die Wirklichkeiten hinzuzuzwingen suchen, und andere, die allein von gegebenen Realitäten ausgehen. Die ersten ersinnen und schaffen neue Bedürfnisse; die zweiten nutzen die vorhandenen oder bilden sie aus. Sehr charakteristisch war, zum Beispiel, neuerdings die Verbindung der Kulturutopie mit der Industriearbeit. Alles, was eine Vereinigung, wie der „Werkbund", unternimmt, sodann die Gartenstadtgründungen, gewisse Genossenschaftsbewegungen, die Bearbeitung der Städtebaufragen und vieles andere beruht auf spekulativ konstruierten Entwicklungsidealen. Ganz realistisch gehen hingegen unsere großen Schiffahrtsgesellschaften, unsere großen Metallbearbeitungsfabriken und Banken vor. Jene kalkulieren oft falsch und erleiden dadurch Schaden, diese reüssieren sicherer, verlieren aber auch leicht die höhere Arbeitsidee aus den Augen.

Endlich weist auch der Widerstreit von Religion und Wissenschaft auf den Gegensatz des Denkens von der Idee und von der Erfahrung aus. Der Drang zum Religiösen, der zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die geistigen Kreise Deutschlands mächtig ergriff, zeigt entschieden zum Idealismus Schillers hinüber, wenn er dessen Niveau auch niemals erreichte; und der Sieg der exakten wissenschaftlichen Forschung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist durchaus im Geiste Goethes, trotzdem die mächtige Phantasie Goethes darin nur selten zu spüren ist. Aber auch innerhalb der Wissenschaft und der Theologie selbst gibt es wieder denselben Dualismus.

Auf diesem Punkte ist auf eine interessante Umkehrung aufmerksam zu machen. In dem Gespräch zwischen Schiller und Goethe, das dem hier zitierten Brief vorausging und in dem Goethe seine Naturanschauung — es ist von dieser Anschauung später manches in den Darwinismus übergegangen — darlegte, platzte Schiller mit dem Einwand heraus: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee." In der neuesten Zeit, wo der Darwinismus seine Unzulänglichkeit erweist, hat dieser Einwand Schillers viel Aktualität. In der Tat, auch in den „Erfahrungen" Goethes, auch in den sinnlichen Erlebnissen des Goethe-Deutschen ist immer noch viel Idee, weil es Erfahrungen an sich ja gar nicht gibt. Und andererseits war zum Beispiel in der rein ideellen Freiheitsidee Schillers insofern schon vorgeahnte Realität, als diese Idee einige Jahrzehnte später in manchem Punkte politisch verwirklicht wurde. Man möchte sagen: der Schiller-Deutsche sucht die Realitäten einer mehr oder weniger fernen Zukunft vorwegzunehmen und gerät dadurch leicht in Konflikt mit den Forderungen der Gegenwart; der Goethe-Deutsche dagegen sucht alles im sinnlich Gegenwärtigen auf und verliert dadurch leicht den Weitblick für die Fülle der Möglichkeiten.

Verlegt man die beiden Geistesformen in die Empfindung hinein, so ergibt sich als Eigenschaft des Goethe-Deutschen das Naive, und als Eigenschaft des Schiller-Deutschen das Sentimentalische. Es war darum nur wie eine Ausarbeitung seines Briefes, als Schiller in seiner berühmten Abhandlung das Naive dem Sentimentalischen in der Dichtung grundsätzlich entgegenstellte. Man lese in dieser Abhandlung nach, und die Perspektiven werden sich immer weiter auftun; es wird sich zeigen, daß ganze Zeitepochen sich wie Individuen gegenüberstehen können, indem sie einmal die Idee und ein andermal die Erfahrung, hier das Subjekt, dort das Objekt betonen.

Schiller hat seinen Brief nun aber nicht geschlossen, ohne eine seines Genies und Menschentums würdige Nutzanwendung zu ziehen. Es heißt in seinem Schreiben weiter:

„Beim ersten Anblicke zwar scheint es, als könnte es keine größere Opposita geben, als den spekulativen Geist, der von der Einheit, und den intuitiven, der von der Mannigfaltigkeit ausgeht. Sucht aber der erste mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung, und sucht der letzte mit selbsttätiger freier Denkkraft das Gesetz, so kann es gar nicht fehlen, daß nicht beide einander auf halbem Wege begegnen werden. Zwar hat der intuitive Geist nur mit Individuen und der spekulative nur mit Gattungen zu tun. Ist aber der intuitive genialisch und sucht er in dem Empirischen den Charakter der Notwendigkeit auf, so wird er zwar immer Individuen, aber mit dem Charakter der Gattung erzeugen; und ist der spekulative Geist genialisch und verliert er, indem er sich darüber erhebt, die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen, aber mit der Möglichkeit des Lebens und mit gegründeter Beziehung auch wirkliche Objekte erzeugen."

In diesen schönen Worten liegt etwas wie eine sittliche Forderung, die jeden Deutschen angeht. Denn alles kommt darauf an, daß wir nicht dauernd in Gegensätzen leben, daß die Schiller-Deutschen vielmehr mit „keuschem und treuem Sinn" die Erfahrung suchen, und die Goethe-Deutschen mit „selbsttätiger freier Denkkraft" das Gesetz, daß sich beide „auf halbem Wege begegnen", wie sich die beiden Dichter begegneten, um miteinander fortzuwandern. Begegnet sich die ganze Nation nicht in diesem Sinne auf halbem Wege, so wird auch die Kultur der Deutschen immer hin und her schwanken zwischen Ideologie und Materialismus. Denn dieses sind die notwendigen Folgen, wenn der Schiller-Typus und der Goethe-Typus sich nicht genial vervollkommnen und vertiefen. Fehlt der hohe menschliche Grad, so sinkt Schillers mächtiger Idealismus gleich zum Redensartlichen herab, so gerät Goethes phantasievoller Realismus gleich ins Gemeine. Eben darum ist es eine nationale Aufgabe, nach Kräften zu vereinigen, was unserer Anlage nach getrennt ist, und in den beiden großen Männern in diesem Sinne immer wieder Vorbilder und Vertreter der ganzen Nation zu erblicken.

AUSLESE DER TÜCHTIGSTEN

ERSCHEINT ein Schlagwort, worauf die Zeit schon gewartet hat, so ist es wie beim Fußballspiel, wenn zwischen die kampfbereit dastehenden Parteien der Ball geworfen wird. Es beginnt ein wildes Drängen und Stoßen, der Ball fliegt in die Höhe, federt auf dem harten Boden, wird von allen verfolgt, nach verschiedenen Richtungen getrieben, und fährt wie wahnsinnig zwischen den Füßen der Spieler hin und her. Am Ende stehen die Teilnehmer dann erhitzt, keuchend da, der Ball ist vergessen, und es ist nichts anderes erreicht, als daß sich eine Anzahl erwachsener Menschen während einiger Stunden einer Fiktion kindlich erfreut haben. Das Schlagwort ist auch so ein Ball, den Menschen sich gegenseitig zuwerfen oder streitig machen, um den Geist gymnastisch zu bewegen und um nachher sagen zu können: wir haben gesiegt, oder: wir würden gesiegt haben, wenn .... Ein kluger Staatsmann weiß das, er kennt seine großen Kinder und wirft ihnen im rechten Augenblick den Ball zu.

Neuerdings tanzt das Schlagwort von der „Auslese der Tüchtigsten" in der Luft herum. Das ist ein ganz lustiges Spielzeug; auch ich will mich einmal eine Stunde damit beschäftigen.

Zwei Fragen sind zu beantworten: wer sind die Tüchtigsten? und: wer soll sie auswählen?

Glaubst du, lieber Leser, du und ich, die wir doch gute Freunde sind, könnten uns darüber einigen, wer auf jedem Gebiet der Tüchtigste ist? Ich glaube es nicht. Du bist natürlich einer der Tüchtigsten, und ich bin einer — das versteht sich von selbst. Darüber hinaus aber will ich zehn Namen nennen, und in acht Fällen wirst sogar du sagen, das seien nicht die Tüchtigsten. Wenn schon wir beide aber nicht einig werden können, wie sollen dann siebenzig Millionen Deutsche sich verständigen! Sie können sich doch nur an bestimmte äußerlich wahrnehmbare Merkmale halten und an Konventionen. Zum Beispiel an die Bildungskonvention, die zum Prüfstein der Tüchtigkeit jenes Schulwissen macht, das durch Ab-

fragen festgestellt werden kann. Es zielt ja neuerdings auch alles darauf ab, die guten Köpfe, selbst die aus dem niederen Volk, der höheren Bildung zu gewinnen. Man ist also der Meinung, die Tüchtigsten wären die, die ein wohlgefügtes Gehirn haben, nie sitzen bleiben und die über die auf allen Podesten von den Gittern der Examina künstlich gesperrten Treppen der höheren Karrieren glatt hinaufkommen. Als der Tüchtigste gilt der Primus, gilt der geistig Schneidige. Freilich erheben sich liberale Stimmen gegen ihn. Aber sie sind wohl nicht ernst gemeint; sonst könnte die liberale Schulpolitik nicht neuerdings darauf hinauslaufen, vor allem die zu fördern, die mit dem Ehrgeiz des Erfolges von unten nach oben drängen, die Unruhigen, Zielsicheren und Zweckvollen. Man könnte die wahrhaft Tüchtigen ja auch anderswo suchen; nämlich in den Reihen derer, die den Ehrgeiz der Leistung haben, in den Reihen der in die Arbeit Verliebten, der Ruhigen, Zweckfreien und oft im gesellschaftlichen Sinne Ziellosen. Aber wer soll sie suchen, an den rechten Platz stellen und ihnen Einfluß verschaffen? Es wird wohl immer mehr oder weniger bei einer Primuskultur bleiben müssen. Utopie ist es, zu denken, es ließen sich grundsätzlich in führende Stellungen jene Namen- und Titellosen bringen, die in der Schule nicht zu den Besten gehört haben, die lange unsicher geschwankt haben und auf die Fontanes hübsches — mit einem Seitenblick auf den jungen Friedrich gesprochenes — Wort anzuwenden ist, mit einem Menschen, der nicht einmal im Leben desertiert sei, wäre es nicht weit her. Es ist nun einmal so, daß die „Tüchtigkeit" in gewisser Weise dem Talent widerstreitet. Wer einen wahrhaft produktiven Menschen tüchtig nennt, sagt ihm kein Kompliment. Allerdings darf man die Individuen auch wieder nicht nach ihrer Erfolglosigkeit bewerten. Es ginge zu weit, dem Primus den Sitzengebliebenen vorzuziehen. Denn wenn der Talentvolle zeitweise auch dem Taugenichts verwandt erscheint, so ist der Taugenichts darum nicht ohne weiteres talentvoll.

Man mag das Problem wenden, wie man will, ohne Konven-

tion ist keine allgemeine Entscheidung möglich. Es ist von den Wortführern wohl auch gar nicht so gemeint, daß nun plötzlich der Talentvolle oder der Tüchtige (setzen wir beide einmal der Einfachheit halber nebeneinander) überall die ihm gemäße Stellung einnehmen soll. Der Kampf geht vielmehr darum, an die Stelle einer alten Konvention eine neue zu setzen. Das „Proletariat" ist „tüchtiger" geworden als das Bürgertum und will seine Geschäfte in Politik und Kultur selbst besorgen. Das wird auch gelingen; andere Gestalten werden an den Spitzen typisch werden. Ob dieses nun aber in der Tat die Tüchtigsten sein werden? In dem republikanischen Frankreich steht seit langem ein Bürgerlicher an der Spitze des Ganzen; ist er der Tüchtigste? Dort können Journalisten Ministerpräsident werden, und Advokaten regieren den Staat; ist der Staat darum besser regiert als ein monarchischer? Die Vorwürfe, die unserer monarchischen Regierung gemacht wurden, sind in der Regel berechtigt gewesen; sie bevorzugte in der Tat zu sehr die Mittelmäßigkeit. Aber — halten zu Gnaden — tut das wirklich nur die Staatsregierung? Sind die vom Volke frei gewählten Vertreter durchweg die Tüchtigsten? Sitzen auf den Bürgermeistersesseln und Magistratsstühlen immer die Produktiven, und gilt die Leistungsfähigkeit allemal mehr als die politische Gesinnung? Der letzte Teil dieser Frage ist vor allem an sozialdemokratische Regierungen, Gewerkvereine und Berufsverbände zu richten. Auch sehen wir doch jeden Tag, daß dasselbe Publikum, das die Auslese der Tüchtigsten fordert, bei seiner Lektüre, im Theater, in den Kunstausstellungen, kurz überall, den echten Talenten die platte Mittelmäßigkeit vorzieht. Und schreiben in den Zeitungen wirklich nur die, die am meisten von der Sache verstehen?

Eine Kommission, groß oder klein, kann überhaupt nicht die Tüchtigsten bestimmen. Am freiesten kann zweifellos wählen, wer am unabhängigsten ist. Im Staat ist das der Fürst. Ob es gelingt, hängt dann aber auch von persönlichen Eigenschaften ab. Die wahrhaft Tüchtigen sind immer unbequem. Wenige Fürsten aber mögen dauernd unbequeme Menschen ertragen, wenige nur

können fruchtbar mit Persönlichkeiten arbeiten! Es gehört eine gewisse Entsagungsfähigkeit dazu, den Tüchtigen zu wählen, und ein unbeirrbarer sachlicher Blick. Wilhelm I. hatte das Talent, die Fähigsten zu erkennen und an den rechten Platz zu stellen, im höchsten Maße. Wilhelm II. hat sich als sehr unbegabt erwiesen. Das Talent, Talente zu erkennen, ist so selten, wie jedes andere. Wer gerne bevormundet, hat es nie. Eine der wichtigsten Bedingungen des Gelingens ist in diesem Wort Schillers ausgesprochen:

„Der seltene Mann will seltenes Vertrauen,
Gebt ihm den Raum, das Ziel wird er sich setzen."

Sind zu solcher Vertrauenskundgebung alle entschlossen, die heute das Schlagwort von der Auslese der Tüchtigsten im Munde führen? Wissen sie immer, worin wahre Tüchtigkeit besteht, und vermögen sie, durch die Konventionen hindurch, den Kern der Persönlichkeit zu erkennen? Die große Prinzipienfrage wird ja unbewußt täglich im kleinsten Kreis praktisch abgewandelt. Wie viele Eltern erkennen denn, worin die Tüchtigkeit ihrer Kinder recht eigentlich besteht! Wie viele Geschäftsleute ziehen doch den geschickten Schmeichler dem tüchtigeren und darum unliebenswürdigeren Arbeiter vor! Wie viele Lehrer drücken mit ihrer pädagogischen Primuspolitik zumeist auf die begabteren und mit sich selbst noch dumpf ringenden Knaben! „Auslese des Tüchtigsten", das sollte für jeden Einzelnen zuerst heißen, das Tüchtige in sich selber auslesen und es, von Eitelkeit und trübem Ehrgeiz gereinigt, zum Leitmotiv des Lebens machen. Findet sich dann niemand in Staat und Gesellschaft, der es gebührend würdigen will, so kann es sich jederzeit durch die ihm innewohnende Moral einen gewissen Einfluß erzwingen. Denn die Menschen können, zu ihrer Ehre sei es gesagt, auf die Dauer wahrer Tüchtigkeit nicht widerstehen. Nur wollen sie vergewaltigt sein. Das lehrt die Geschichte auf allen ihren Blättern. Es gehört geradezu zum Wesen der Tüchtigsten, daß sie nur nach Kampf siegen. Darum ist es eigentlich unlogisch, ihnen diesen notwendigen

Kampf ersparen zu wollen. Vor allem sollten die Anhänger der Idee von der Erhaltung der Art und vom Kampf ums Dasein konsequenter sein; sie sollten dem Talent Schwierigkeiten in den Weg legen, damit es „sich durchsetzen kann". Nun, im Grunde tun sie es auch; trotz alles Räsonierens wird der Tüchtigste von denen, die theoretisch seine Partei nehmen, praktisch ebensowenig beachtet wie von allen anderen. Er aber beißt die Zähne zusammen und geht an seine selbstgeschaffene Arbeit. Und wenn er gestorben ist, sagen die Menschen: das war ein tüchtiger Kerl, der hätte dort oder dort an der Spitze stehen müssen. Und dann geht die Welt ihren alten schiefen Gang weiter.

STIL

WIRD über irgend etwas viel geredet und geschrieben, so darf man sicher sein, daß es nicht vorhanden ist. Über einen sicheren Besitz räsoniert niemand, weder im guten noch im bösen.

Die Deutschen sind in der Musik noch heute das am meisten schöpferische Volk; darum kommt die Musikkritik aus dem Bericht, aus dem Fachlichen nirgends recht heraus. Mit der bildenden Kunst sieht es problematischer aus. Ihre bedeutendsten Werke sind im neunzehnten Jahrhundert nicht in Deutschland entstanden, und die führenden Künstler haben sich außerdem überall kämpfend durchsetzen müssen. Darum ist dieser Kunst die Literatur zu Hilfe gekommen und hat eine Kritik von entschiedenem Eigenwert ins Leben gerufen. Noch drastischer ist das Verhältnis von Tat und Wort, wo es sich um den Begriff Kultur handelt. Darüber sind viele tiefe Bücher geschrieben worden, jeder geistige Deutsche redet heute irgendwie über „neue Kultur"; und dieses eben ist ein Beweis, daß die Sache selbst in keiner Weise vorhanden ist.

Mit dem Begriff „Stil", der unser Volk neuerdings so stark

okkupiert, ist es nicht anders. Wir haben Stilprogramme, gleich ein Dutzend nebeneinander; jenem Stil aber, der der ganzen Nation, wie ein gut geschnittenes Gewand, natürlich am Körper sitzt, sind wir sehr fern. Die Ismen kämpfen miteinander, werden zu Fahnen von Kunst- und Kulturparteien und zu Schlagworten der politischen Agitation; hinter ihnen stehen Weltanschauungen. Mit Hilfe von Stilbegriffen wird darüber gestritten, was schön und häßlich sei; wenn man aber schön und häßlich sagt, so meint man im Grunde wahr und unwahr, sittlich und unsittlich, stark und schwach. Die mit prunkvollen Wortetiketten verzierten Stilbegriffe verraten die geistig-seelische Unruhe der Heutigen, die Sehnsucht nach einer neuen großen Einheit, den Vollkommenheitsehrgeiz der Zeit. Und doch ist die allgemeine nationale Geisteseinheit nicht gewisser zu hintertreiben als durch diesen Kampf von Tendenzen. Wer gewaltsam den „Stil" will, wird ihn nie haben. Der Stil stellt sich nur dort ein, wo tendenzlose Gründlichkeit und Sachlichkeit an der Arbeit sind, wo Handwerk, Vernunft, das einfach Notwendige und das sichere Können den Ausschlag geben. „Ist Gehorsam im Gemüte, wird nicht fern die Liebe sein." Stil ist dort, wo Individuen und Völker naiv so sind, wie sie sein müssen; ohne Unbefangenheit kann ein Zustand, den die Nachwelt als Kunst- oder Kulturblüte bezeichnet, gar nicht eintreten. Der Eklektizist, der auf eine kritisch gewonnene Vollkommenheitsidee blickt, wird ebensowenig echte Stilkraft erlangen wie der Revolutionär, der seinem Zukunftswillen absichtsvoll die „große" Form sucht. Stil ist — wie die Tradition — nie eine Frucht der Absicht. Beides kommt von selbst zu den Tüchtigsten — aber nur zu ihnen.

Die Stildebatten sind zu einem Unfug ausgeartet. Künstler wie Laien meinen, die Zugehörigkeit zu einem „Stil" spreche schon für oder gegen das Talent und die Persönlichkeit. Dabei sind es eben die unselbständigsten und konventionellsten Künstler, die das Programmwort am häufigsten im Munde führen. Man möchte variieren: denn eben wo Talente fehlen, da stellt ein Stil zur rechten

Zeit sich ein. Der dürftigste Expressionist dünkt sich über Leibl, Liebermann, Manet und Renoir erhaben, nur weil er den „Impressionismus überwunden hat". Persönlichkeit, Handwerk, Genie — das alles tritt zurück vor dem Prinzip. Natürlich! Prinzipien kann jeder Mittelmäßige haben, Talent und Persönlichkeit dagegen sind Gnade. Die durch Deutschland gellenden Rufe nach „Stil" deuten darum recht eigentlich auf eine weite Verbreitung der Mittelmäßigkeit. Einer Mittelmäßigkeit, die im Besitz einer heute leicht erlangbaren Kunstbildung ist, die theoretisch sogar Sinn für das Wesentliche hat, die praktisch aber über Nachempfindung oder Gewaltsamkeit ganz selten nur hinauskommt. Wo Künstler unter sich mehr von Monumentalität, Abstraktion oder Stil sprechen als von handwerklichen Einzelfragen oder von der Natur, da muß man mißtrauisch sein. Der schöpferische Mensch will nichts darstellen als wahre Natur und das eigene Lebensgefühl; während er es tut — in welchem Material es auch sei —, gerät ihm die Wahrheit ganz von selbst zum Stil. In diesem Sinne darf man sagen, Stil sei, was die Meister gemacht haben, Stil entstehe, wenn große Menschen sprechen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Der bedeutende Mensch hat ohnehin Stil, was immer er auch beginne; die Merkmale des „Stils" liegen als ein Nichtanders-Können in seinem Wesen. Durch ihn spricht die Natur in Person, sie benutzt das Talent, um sich selbst geistig zu manifestieren. Und dieses eben ist das Geheimnis des Stils.

Zuzeiten, wenn gewisse geheimnisvolle Vorbedingungen erfüllt sind, begibt es sich, daß alle geistigen Individuen eines Volkes gleichartig gestimmt sind, so daß ein einziger Trieb alle Glieder zu erfüllen scheint und wie auf Befehl das absolut Einheitliche entsteht. Durch Ehrgeiz allein wird dieser Zustand aber nie erzeugt; er ergibt sich immer spontan aus der Kraft. Wo Kraft ist und ihr Kind, das naive Selbstgefühl, da springt der Stil hervor wie die Wirkung aus der Ursache. Wo wahre Kraft ist, da will das Volk nur eines, dieses aber auch ganz. In solchen Zeiten gibt es nicht Voll-

kommenheitsideale. Jeder tut das Nächste, das Notwendige, sucht es aber so gut wie möglich zu tun — und unversehens gerät sein Werk ins Klassische. Wer von vornherein ein begrifflich konstruiertes Vollkommenheitsideal vor sich hinstellt, erreicht es nie; seine Arbeit erfreut und fördert nicht die Zeitgenossen, sondern sie ärgert und verwirrt. Niemals hat einer der großen Meister von seinem Stil oder vom Stil seiner Zeit gesprochen; zu Zeiten, die aufs höchste Kultur gehabt haben, war das Wort Kultur unbekannt.

Darum wird uns alles Kulturgerede, alle Stilprogrammatik nicht weiter bringen. In der Kunstbetrachtung ist es wesentlich, daß trotz des Stils unterschieden werden kann, ob ein Künstler Talent hat und eine Persönlichkeit ist; in den Fragen der Kultur kommt es darauf an, daß angesichts bestimmter Geschehnisse nicht darüber gelacht und gestritten wird, ob sie mit gewissen Prinzipien übereinstimmen, sondern ob sie zur Sache zwecken. Was um 1800 noch ein Maurer, der ein Meister seines Handwerks war, der Tradition gemäß baute, das hatte weit mehr Anwartschaft auf die Bezeichnung Stil als das, was heute der hochgebildete Polytechniker, der alle Stile der Kunstgeschichte nachahmen kann, in die Welt zu setzen pflegt. Ein Bauernvolk, dem die Grundsätze der Rechtschreibung und des Rechnens fremd sind, kann mehr traditionelle Kultur haben als Großstädter, die in vier Sprachen korrespondieren. Nicht darauf kommt es an, alles zu wollen und zu tun, sondern darauf, eines zu wollen, dieses aber so, als ob es alles in sich einschließe. Mit dem Stil des Lebens und der Kunst verhält es sich wie mit dem Stil der Sprache. Wer etwas zu sagen weiß, wer eigene Empfindungen und Gedanken hat, dem gelingt wie von selbst ein gutes Deutsch; der Oberflächliche nur verdirbt die Sprache, der Eitle entstellt sie manieristisch, die Halbbildung künstelt am Stil. In diesem Sinne ist der „Stil" so recht ein Programmwort der Halbbildung.

Das einzige Wort, das man den vielen nach Stil und Kultur Hungrigen sagen kann, ist dieses: „Du sollst Gott mehr gehorchen als den Menschen!"

INHALT UND FORM

NACH der Begrüßungsrede, die bei der Eröffnung einer Kunstausstellung der Berliner Sezession gehalten wurde, fühlte sich mancher gereizt, über die Grundsätze moderner Malerei zu reden. Dabei fand auch das folgende Gespräch statt:

Ein Maler: Sie scheinen von den Worten unseres Redners nicht befriedigt?

Ein Kunstrichter: Wie könnte ich es sein! Ich liebe es nicht, wenn Künstlertheorien zu Kunsttheorien gemacht werden.

Maler: Das wäre zweierlei?

Kunstrichter: Fast immer. Der Künstler zieht naturgemäß nicht in Betracht, was jenseits seiner Tätigkeitssphäre liegt; er achtet es wohl gar gering — aus Selbsterhaltungstrieb. So entstehen halbe Wahrheiten, die nach zwei Seiten verwirren.

Maler: Mir scheint jedoch der Satz, worin die Ansprache gipfelte: daß in der Kunst „der Inhalt nichts, die Form aber alles bedeute", eine ganze und runde Wahrheit zu sein.

Kunstrichter: Wie man's nimmt. Die Wichtigkeit der Form werde ich gewiß nicht bestreiten. Aber wozu einen Dualismus herstellen, wo doch Inhalt und Form im rechten Kunstwerk immer eins sind! Warum nun zugunsten der Form ebenso übertreiben, wie die von Ihnen bekämpfte Malergruppe es zugunsten des Inhalts tut!

Maler: Ich verstehe nicht, worauf Sie zielen. Alles hängt im Kunstschaffen doch von der Gestaltungsform des Künstlers ab, nichts vom Motiv. Der geringste Stoff kann groß angeschaut werden, und der größte kleinlich. Die gut gemalte . . .

Kunstrichter: . . . Rübe ist ebensogut wie die gut gemalte Madonna.

Maler: Diesen mißbrauchten Vergleich wollte ich nun eben nicht wiederholen; aber ich akzeptiere ihn trotzdem.

Kunstrichter: Lassen Sie uns versuchen, ob wir ins reine kommen. Was verstehen Sie unter „gut gemalt"? Doch wohl nicht etwas Technisches?

Maler: Keineswegs. Oder vielmehr: auch das. Nur ist für mich Technik immer die einzig mögliche, lebendig erschöpfende Ausdrucksform für anschauende Gefühlskraft. Gut gemalt heißt immer auch: ursprünglich empfunden.

Kunstrichter: Demnach wäre die Empfindung für die Erscheinung einer Pflanze so viel wert wie das Gefühl, das eine Gruppe von Mutter und Kind erweckt!

Maler: Trotz Ihrer Nuancierung mit den Worten Empfindung und Gefühl: ja. Wenigstens dann, wenn der Maler beide Motive gleichartig anschaut, etwa so, daß er hier und dort nur das Zuständliche auf sich wirken läßt; wenn ihm die Pflanzen wie die Menschen nur Vorwand sind, um Licht, Luft, Atmosphäre, Raum, kurz, um das eigentlich Malerische darzustellen.

Kunstrichter: Wenn! Kann aber eine Anschauungsform, die der Pflanze — Sie sehen, ich verzichte großmütig auf die lächerliche Rübe — ganz gerecht wird, auch für Mutter und Kind ausreichen?

Maler: Die Bilder hier an den Wänden mögen Ihnen Antwort geben.

Kunstrichter: Sie fordern zur Kritik heraus. Das ist unvorsichtig. Wie, wenn ich nun behaupte, daß mir die Rübenstoffe in diesen Sälen vollkommen gemalt, also empfunden erscheinen, daß die Madonnenstoffe mir aber äußerlich und leer vorkommen, weil auch sie als Stilleben gemalt sind?

Maler: Wir haben ja Madonnen gar nicht gemalt.

Kunstrichter: Dem Sinne nach versuchen Sie und Ihre Kollegen es doch immer wieder. Eigentlich im Widerspruch zu Ihrem Programm. Drüben hängt eine Kreuzigung; im hinteren Saal ist die Inbrunst einer Kirchenszene versucht worden, und im Vorbeigehen habe ich vorhin sogar etwas wie eine vulgarisierte Madonna gesehen. Man kann alle diese Sujets natürlich auch stilllebenhaft malen; eine Kreuzigung, die nur als dekorative Stimmung gesehen oder allein als Vorwand für die Darstellung von Licht, Luft und Bewegung genommen wird, kann ein reines Kunstwerk

ergeben. Lieber Gott, welche Auffassung müßte man nicht gelten lassen, wenn sie konsequent und künstlerisch durchgeführt wird! Aber solche Auffassungen sind nicht höchste Möglichkeiten, sind nicht einmal Versuche dazu. Die Kunsttheorie aber muß mit dem Höchsten rechnen.

Maler: Sie denken an die alten Meister.

Kunstrichter: Ich denke vor allem an die Natur.

Maler: Wenn der Maler heute jedoch eine Madonna nur so anzuschauen vermag, wie er einen Blumenstrauß sieht, wenn die inneren Beziehungen ihm gleichgültig bleiben und nur die Impression mit ihren Welthintergründen ihn reizt: soll er trotzdem versuchen, eine Psychologie zu treiben, die ihm nicht aus dem Herzen kommt und die seiner eingeborenen Anschauungsform widerspricht?

Kunstrichter: Wer möchte so Unbilliges fordern! Aber er soll sich mit den Stoffen begnügen, die zu seiner Anschauungsform passen. Das sind in diesem Fall die neutralen Stoffe. Und vor allem soll er nicht das bedingt Richtige als eine absolut gültige Theorie der ganzen Kunst formulieren, wie es hier geschehen ist.

Maler: Ich will gestehen, daß solche Erwägungen mich während meiner Entwicklungsjahre oft geplagt haben. Aber sie führen zu keinen Resultaten. Sehen Sie sich um. Ich behaupte, die einzige Art von guter Malerei, deren wir heute fähig sind, ist mit Hilfe des hier herrschenden Prinzips zu machen. Entgegnen Sie mir nicht mit Namen wie Klinger oder gar Böcklin. Gewiß, das sind Persönlichkeiten, deren Größe mich Mittelmäßigen erdrückt; dennoch ist mein kleines Stilleben hier bessere Malerei, als in der Regel auf den Riesenleinwänden der Gedankenkünstler zu finden ist.

Kunstrichter: Klingers Bilder sind nicht gut gemalt?

Maler: Im allgemeinen: nein.

Kunstrichter: Das heißt also nach unserer Feststellung: nicht ursprünglich empfunden?

Maler: Nein, nicht ursprünglich.

Kunstrichter: Wie mag das kommen, da Sie diesen Künstler doch selbst eine bedeutende Persönlichkeit nennen?

Maler: Vielleicht vermag er nicht mehr groß zu fühlen, was er immer noch groß denken muß.

Kunstrichter: So ist es. Und darum verwechselt er Gedanken mit Gefühlen und hält seine Gedankengebilde für Gefühlsprodukte. Er hat den rechten Instinkt dafür, daß die Malerei ohne große Inhalte dauernd nicht sein kann, weil diese allein die Gefühlskräfte zu organisieren vermögen; aber er begeht den fundamentalen Irrtum, zu glauben, der einzelne Künstler müsse der Malerei diese Inhalte schaffen.

Maler: Wer soll diese Arbeit, sofern sie wirklich nötig ist, aber tun, wenn nicht der Maler?

Kunstrichter: Die Zeit, das ganze Volk. Große Inhalte, wie Sage und Legende sie anbieten, veredelte Anschauungsstoffe, wie die Trachten, wie alle Dinge eines edlen Kulturmilieus es sind, entstehen, wenn die Lebensgedanken der sozialen Notdurft durch die Volksphantasie hindurchgehen und von dieser idealisiert werden. Der große Stoff, den ein Volk seinen Malern darreicht, ist bis zu gewissen Graden schon Kunstform. Der glückliche Künstler, der in einer Periode lebt, die ihm veredelte Stoffe, allgemein gefühlte Inhalte bietet, vermag bei nicht größerer Anstrengung gegenüber dem Heutigen, dem nur der rohe Naturstoff bleibt, die höhere Kunstform hervorzubringen. Die höhere Form — beachten Sie es wohl — kraft der idealisierenden Macht des Inhalts, des Stoffes.

Maler: Der Künstler hätte es also als ein Schicksal hinzunehmen, ob seine Zeit ihm das Große gewährt oder nicht?

Kunstrichter: Bis zu gewissen Graden: ja. Es gibt geniale Zeiten, wie Individuen. Die Gegenwart ist nicht genial. Es leidet keinen Zweifel, daß Sie und Ihre Mitstrebenden sich um reine Kunstwirkungen bemühen, und daß Ihnen diese in vielen Fällen gelingen. Auf dem Bilde vor uns sehe ich einen schönen Raumgedanken; von drüben spricht eine aus dem Leben gewonnene Monumentalität mit groteskem Pathos, und nach Farbenschönheiten, die

auf Wahrheit, das heißt auf ursprünglichem Gefühl beruhen, brauche ich nicht weit zu suchen. Doch erscheint das alles fast zufällig. Gefundene Schönheiten, womit die Finder nichts Rechtes zu beginnen wissen! Was macht Rembrandts Größe aus, was die Macht selbst eines mittelmäßigen Malers der Frührenaissance? Doch nur, daß sie viele Einzelwerte, wie wir sie hier verstreut sehen, zu organisieren vermochten. Der eine kraft eines persönlichen Genies, der andere kraft einer großen Konvention. Die impressiv gewonnenen monumentalen Umrisse füllten sie mit Legendenideen aus; mit malerischen Raumwerten erklärten und vertieften sie das Inhaltliche, mit Empfindungen für Farbenklänge nuancierten sie den Vorgang. Die reichen Kunstmittel scheinen bei ihnen immer nur des Stoffes, des Inhalts wegen dazusein. Sie wissen, daß es in Wahrheit umgekehrt ist. Was Sie und die Ihren aber immer wieder vergessen, ist, daß diese reichen Formwerte nur mittels des Sujetgedankens zusammentreffen konnten, daß sie nur durch die Inhaltsidee symphonisch zu organisieren waren. Im großen Kunstwerk ist es wie in der Kirche: was die Gemüter fortreißt und unterwirft, ist die Musik, die Architektur, die Malerei; aber alles das wirkt erst und wird erst zur machtvollen Einheit, indem es sich um einen Inhalt, um das Wort des Predigers gruppiert. Selbst wo dieser Inhalt wertlos zu werden beginnt, übt er noch eine disziplinierende Macht. An sich betrachtet ist er wenig oder „nichts", wenn Sie wollen; an sich ist aber auch die Form nur halb, was sie sein kann. Der Inhalt ist die Schnur, woran die Perlen der Form aufgereiht werden. Die einzelne Perle wird nicht wertlos, wenn diese Schnur fehlt; aber zur rechten Geltung kommen die Teile doch erst, wenn sie in harmonischen Bezug zueinander gebracht werden, ihr Wert verdoppelt sich durch das sinnvolle Aneinanderreihen.

Maler: Es mag sein, wie Sie sagen. Ich frage nur, wozu dieses Wissen dem Maler nützen soll. Die theoretische Einsicht macht meine Farben nicht harmonischer, meine Umrisse nicht bedeutender, meine Valeurs nicht richtiger. Suche ich den großen Inhalt

in einer Zeit, die ohne lebendige Sagen und Legenden ist, so gefährde ich meine gute Malerei, und es wird mir auch gesagt, das sei nicht meines Amtes; richtet sich mein Bemühen aber nur auf gute Malerei, auf ein ursprüngliches Empfinden für die Erscheinungen unserer Umgebung, so wirft man mir vor, ich lebte im Unterstock der Kunst. Das einzige Ergebnis solcher Unterhaltungen ist eine lästige Trauer darüber, daß die Zeit eine Vollendung versagt, wonach sie den Wunsch doch weckt. Ihre Theorie hat es leicht, unsere bescheidene Arbeit an den größten Leistungen zu messen . . .

Kunstrichter: Verwirren wir uns nicht. Wir sprechen über die Theorie des Redners, über Ihre Theorie. Was Ihre Klagen betrifft: wir Kunstrichter sind es gewohnt, daß man uns schilt, wenn wir aussprechen, was die Künstler sich selbst verheimlichen, daß man unsere Konstatierungen dessen, was ist, Ergebnisse der Verneinungslust nennt. Um Ihnen aber zu beweisen, daß ich nicht daran denke, Ihre Arbeiten an einem Prinzip zu messen, will ich mir jetzt, wo sich die Menge zu verlaufen beginnt, den Genuß des Schauens bereiten. Und Sie dürfen sicher sein, daß mir dieser Genuß durch Theorien nicht im geringsten geschmälert werden soll.

Maler: Das wenigstens läßt sich hören.

DILETTANTENERLEBNIS

UM dem ungewohnten, lästigen Müßiggang einiger Erholungswochen auf dem Lande den Schein einer Tätigkeit wenigstens entgegenzusetzen, besann sich neulich ein Liebhaber moderner Malerei, der als Sammler und Kunstrichter unter den Autoritäten genannt wird, daß er selbst einst ein Malschüler gewesen ist; er suchte sein altes Malgerät hervor und begann Landschaften zu malen. Müßiggang ist ja nun einmal aller Laster Anfang. Einige Selbstbeobachtungen, die bei diesem Experiment gemacht wurden, sind wertvoll genug, um mitgeteilt zu werden.

„Zuerst gab es", so erzählt der Betreffende, „ein wunderschönes Behagen, mäuschenstill in irgendeiner Feldeinsamkeit dazusitzen, sich die Sonne auf den Buckel zünden zu lassen, den heißen Duft des Sommers einzuatmen, die Geräusche des Dorfes herübertönen zu hören und einen Winkel der guten und frohen Gotteswelt mit liebevoller Hingabe abzukonterfeien. Man könnte sagen, solches Landschaftsmalen ist eine besonders raffinierte Art, die Natur zu genießen. Es ist ein würdiger Vorwand zu langem stillen Alleinsein mit der Natur, ein Vorwand wie die Jagd etwa, oder wie das Fischen, bei dem man stundenlang im Ufergras sitzt und philosophisch auf den bunt im Wasser sich spiegelnden Schwimmer der Angel blickt. Ja, der Genuß ist noch intensiver, weil man zeichnend und malend erst recht wahrnimmt, wie geistreich die Natur in jeder Form sich aufbaut, wie beweglich sie in tausend Farben des Lebens schillert, und wie sie es im einzelnen gemacht hat, um so reinlich und hell, so lieblich und stark in jeder Stunde ihrer Ewigkeit zu sein.

„Dieses schöne Behagen", so berichtet der dilettierende Kunstkenner weiter, „hielt noch an, als ich nach Hause kam und meine Hausgenossen, vor allem die Kinder, mein Machwerk erstaunlich gut und vortrefflich fanden. Als das Bild aber an die Wand geheftet wurde, war jede Selbsttäuschung zu Ende, denn es stellte sich nun dem unbestochenen Urteil recht und schlecht als ein Dilettantenwerk dar, das mit Kunst in irgendeinem höheren Sinne nichts gemein hat. Und auch bei späteren Malversuchen konnte dieses Niveau nicht überschritten werden, trotzdem diese Versuche nun nicht mehr unbefangen unternommen wurden, sondern mit so peinlicher Anstrengung, daß schon der Gesundheit zuliebe das Experiment bald wieder aufgegeben werden mußte.

Der Fall liegt, der Meinung des Experimentators nach, bei ihm besonders lehrreich. „Seit fünfzehn Jahren ungefähr", sagt er, „habe ich nicht mehr Landschaften gemalt. In dieser Zeit habe ich mir aber eine ziemlich genaue Kenntnis dessen, was gute Kunst ist, erworben; ich weiß, worauf es in der Malerei ankommt,

ich kenne die Mittel, womit die Kunstwirkungen erzeugt werden, und habe an unzähligen Beispielen studiert, was geschehen muß, damit Naturwahrheit in Kunstwahrheit verwandelt werden kann. Ich vermag die Landschaft ringsumher kaum noch anders als im Sinne kunstmäßiger Übertragungen anzuschauen und stehe mit meiner ganzen Empfindung auf dem Boden der besten modernen Malerei. Und dennoch mußte ich, als ich nun zu malen begann, genau dort fortfahren, wo ich vor fünfzehn Jahren aufgehört habe. Es gab gar keine Wahl. Der Pinsel mischte die Farben, wie ich es einst bei dem guten alten Professor gelernt habe, und es entstand unter dem Zwang eines schulmäßig gebildeten Könnens wie von selbst eine Darstellung der Landschaft, die hinter meiner unmittelbaren Anschauungsweise weit zurückbleibt, ja ihr eigentlich durchaus widerspricht. Anschauend finde ich in den Architekturen und Wettern der Natur Rembrandt und Ruisdael, Cézanne und Manet, van Gogh, Liebermann oder hundert andere wieder; und ich sehe dann auch Dinge von einer kühnen, immateriellen kosmischen Schönheit, die kein Künstler noch zu malen verstanden hat und deren seelenvolle Grandiosität mich tief ergreift. Malend fand ich mich nun aber beschämt plötzlich als ein recht unfähiger Kollege unter den Künstlern der Glaspaläste und der offiziellen Künstlervereine. Also unter solchen, denen zumeist der Dilettantismus Routine und Beruf geworden ist. Es war, hoffe ich, anständig, daß mir beim Malen nicht der Gedanke kam, Versuche im Sinne Monets oder Liebermanns anzustellen, neo-impressionistisch oder im Hodlerstil zu malen; aber es war mir selbst merkwürdig, daß die so eifrig doch seit fünfzehn Jahren studierten Kunstformen und Maltechniken dieser oder anderer verehrter Maler nicht unbewußt, nicht ganz von selbst auf meine Malpraxis eingewirkt haben. Dieses ist doch eine ernste Belehrung darüber, daß auf der einen Seite Empfinden und Denken und auf der andern Seite das Tun so ganz verschiedene Dinge sein können, wenn beides, Denken und Tun, nicht wie das Tick-Tack der Uhr fort und fort zueinander gehören.

„Von meiner Umgebung wurde mir eingewandt," so setzte der Analytiker seiner selbst den Bericht fort, „es fehle mir eben nur die Übung. Aber das ist es nicht. Hätte ich in den letzten fünfzehn Jahren beständig als Professionist gemalt, so würde ich's natürlich viel besser können. Jenseits der Dilettantengrenze wäre ich aber auch dann nicht. Ich hätte alles erwerben können, was man mit Einsicht, Fleiß, Geist und Geschicklichkeit erwerben kann, alles Erlernbare; sicher wären auch Leibl und die Fontainebleauer, wären alle bedeutenden modernen Meister und mancher Alte mir nützliche Lehrer geworden; ich hätte lernen können, die Natur tonig zu sehen und darzustellen, hätte den Impressionisten ihre Kompositionskunst, ihre wirkungsvolle Strichtechnik, ihre Systeme der Helligkeit und Vereinfachung und vieles andere noch absehen können, soweit sich etwas Derartiges eben absehen läßt, kurz, ich hätte meinen angeborenen Dilettantismus beruflich nach allen Seiten organisieren können und wäre dann sicher so weit gelangt wie mancher bekannte Maler unserer Tage. Ein Maler aber wie der Geringste der alten Holländer, wie der Letzte der Fontainebleauer oder auch nur wie junge Leute vom Wuchse unseres Waldemar Rösler wäre ich damit nicht geworden. Denn darüber entscheidet nur eines: die Gabe nämlich, vor der Natur von der Natur zu abstrahieren, sie malend zu übersetzen, so daß etwas ganz anderes entsteht, das hinterher aber, im Rahmen, die volle Illusion beseelter Natur gibt. Das Bild des Dilettanten wird im unmittelbaren Vergleich der Natur immer sehr ‚ähnlich' sein, und es wird darum stets die Zustimmung der Menge für sich haben; das mit dem Stück abgemalter Natur verglichene Bild des Künstlers dagegen wird erschrecken, weil es etwas Fremdartiges zu sein scheint, etwas Rohes, Pietätloses, Subjektivistisches. Später, im geschlossenen Raum, im isolierenden Rahmen aber ist es anders: die Dilettantenarbeit sinkt dann zu einem matten, photographisch toten Abklatsch herab, und das Bild des Künstlers beginnt mächtig zu leben, so daß man den Raum fühlt und die Bewegung, das Licht und die Atmosphäre: es gibt eine lebendige Illusion lebendiger Allnatur. Wenn der

Dilettant zu gewissenhaft ist, im subalternen Sinne, so daß er nicht von den einzelnen Gegenständen loskommt, das heißt, nicht vom Zufälligen, Einmaligen, so blickt der Künstler über die Gegenstände fort, durch sie hindurch auf das bleibend Kosmische, worin die zufälligen Gegenstände nur sind, damit jenes sich malerisch manifestieren, sich konkret räumlich darauf niederschlagen kann. Auch verbindet sich die Erfindungs- und Einbildungskraft des Künstlers, um mit Goethe zu reden, gleichsam unmittelbar mit dem Material, in dem er zu arbeiten hat. Er überschreitet nicht die Grenzen des Materials — was der Dilettant immerfort tut —, aber er nutzt die Materialmöglichkeiten immer auch bis zum äußersten aus — was zu tun der Dilettant auch nicht versteht. Das Genie des Künstlers bezieht sich mehr als auf das Naturvorbild aufs Formale, aufs Technische, aufs Kompositionelle; es ist seine Leidenschaft, alles ihn Umgebende gleich in Kunstformen zu sehen und auch ohne Pinsel und Palette immerfort zu malen. Er kann die Sprache seiner Kunst nicht nur im gegebenen Moment sprechen, sondern er denkt jederzeit in dieser Sprache. Über alle Lust am Gegenständlichen stellt er, zum Beispiel, die Fertigkeit, Intervalle von Tonvaleurs richtig bestimmen zu können, und wenn der Dilettant immer in irgendeinem Sinne Naturalist ist, wenn er nicht wegzulassen wagt, weil er nicht dem Eindruck vertraut, den die beseelten Sinne empfangen, weil er seinem ursprünglichen Gefühl weniger glaubt als seiner ‚objektiven' Beobachtung, und wenn er darum mittels der äußeren Natur nie sein Inneres darzustellen vermag, so ist der Künstler unter allen Umständen ein Übersetzer des Äußerlichen ins Innerliche. Das heißt: ein Stilisierender. Er malt mit Hilfe von Flüssen und Wäldern, Himmeln, Häusern und Bäumen den Raum, er dichtet über den Raum mittels des Lichtes und der Atmosphäre, er reimt Harmonien aus Valeurs, formt Melodien aus den an zufälligen Gegenständen gebundenen Formen und Linien und gliedert rhythmisch mit Licht und Schatten das Allgewoge der Natur. Und ist doch in allem wahr, fanatisch wahr. Er kann die Natur in höherer, in bleibender Wahrscheinlichkeit

darstellen, weil er seine Empfindungen darzustellen vermag; er übersetzt den göttlichen Schöpfungsgedanken ins Menschliche. Und das erst macht auch ihn schöpferisch.

„Dieses Wesentliche aber ist nicht zu lernen, nicht vom Einsichtigsten, nicht vom Eifrigsten. Man hat die Fähigkeit, sich in den Dingen und die Dinge im erregten Gefühl, in bestimmten Materialien, unter fest umgrenzten technischen Bedingungen darzustellen, oder man hat sie nicht. Diese Fähigkeit eben — es gilt für jede Kunst, für jede kunstartige Arbeit — ist das Talent. Und Talent in dieser Bedeutung ist ganz und gar Gnade, was immer Fleiß und Intelligenz an Handwerksfähigkeiten auch hinzuzufügen imstande sind.

„Hier ist die Grenzlinie, die die Kunst vom Dilettantismus scheidet. Eine Grenzlinie, die man nie peinlich genug respektieren kann. Denn sie deutet darauf hin, daß der Dilettant nicht etwa auf einer Vorstufe zur Kunst steht, sondern daß die Kunst etwas prinzipiell anderes ist, als der Dilettantismus, daß beide sich gegenseitig ausschließen. Sich ausschließen, trotzdem es heute viele Tausende gibt, die ihren Dilettantismus unter staatlichem Schutz zum Beruf erhoben haben und die mit der Wucht ihrer Majoritäten die immer nur kleine Schar wahrhafter Künstler zu erdrücken suchen.

„Nun kann ein Dilettantismus, wie ich ihn neulich gelegentlich geübt habe, aber auch sein Gutes haben," ließ der Kunstfreund sich zum Schluß vernehmen. „Er kann nämlich unschätzbare Dienste leisten für das Kriterium. Mich zum Beispiel haben meine kleinen Ferienexperimente, wie gesagt, in der Überzeugung bekräftigt, daß alles, was ich in der Malerei günstigstenfalls hätte leisten können, immer unterhalb der Grenze eigentlicher Kunst geblieben wäre. Da man vor der fremden Arbeit nun aber stets einen ganz sicheren Instinkt dafür hat, ob man sie unter Umständen ebenfalls hätte leisten können oder nicht, so sehe ich mich vor Werken der Malerei in der Lage, sagen zu können: dieses hätte ich bei stetiger Ausbildung und wenn ich mein Leben der Malerei gewidmet hätte, annähernd ebensogut machen können,

also ist es der Kunst im eigentlichen Sinne nicht zuzurechnen; und jenes hätte ich unter keinen Umständen hervorbringen können, also ist es ein Werk echter Originalität. In einem Punkte nur hat sich der Dilettant also zu überwinden: er darf nicht, wie üblich, seine Leistung zum Maßstab des Erstrebenswerten, sondern er muß sie zum Maßstab des Unzulänglichen machen. Tut er dieses, so kann auch der Dilettantismus wahrhaft kulturfördernd sein."

So schloß der Erzähler den Bericht seines Dilettantenerlebnisses, und ich wußte ihm nichts zu sagen als dieses: „Sie werden nach dieser Erfahrung nun wahrscheinlich niemals wieder einen Pinsel anrühren; aber wenn Sie jemals auf Ihren Wegen einem Dilettanten begegnen sollten, der nicht an sich selbst glaubt, der dauernd nur malt, um sich selbst zu beweisen, wie es nicht gemacht werden soll, so geben Sie mir bitte die Adresse dieses Individuums. Ich will es unsterblich machen."

DIE JUNG GESTORBENEN

EINE der geheimnisvollsten Erscheinungen in der noch ganz unerforschten Naturgeschichte der Kunst ist das in früher Jugend schon sich genialisch vollentfaltende und nach kurzer, glänzender Laufbahn an der Schwelle des Mannesalters dann wieder dahinsterbende Talent. Es tritt in seiner Tätigkeit stets so charakteristisch hervor, daß der die Geschichte Betrachtende nicht umhin kann, hinter diesem Phänomen verborgene Ursächlichkeiten und etwas wie eine „weise Absicht" der Natur zu suchen. Welcher Art die Stellung ist, die das zu frühem Tode bestimmte Talent im Haushalt der Kunst einnimmt, wird vor allem klar, wenn man einen Blick auf die Geschichte der Malerei wirft. Freilich findet man den Typus einer reich sich entfaltenden Jugendgenialität in jeder Kunst, und nicht zuletzt in Musik und Poesie; aber er tritt nirgend doch so entwicklungbestimmend auf wie in der Malerei. In keiner anderen Kunst findet man eine gleich große Anzahl

berühmter Namen jung Gestorbener. Masaccio, Raffael, del Sarto, Correggio, Giorgione, Caravaggio, van Dyck, Vermeer van Delft, Watteau, Géricault, Chassériau, Bonington, Runge, Rethel, Beardsley: welch ein ungeheurer Strom von Genie schwillt einem doch mit diesen Namen entgegen! Die meisten dieser Künstlernamen sind der bewundernden Nachwelt längst symbolisch geworden für bestimmte Kunstbegriffe, und die Gloriole des Ruhms, die die Stirn dieser Großen umkränzt, leuchtet hier und da sogar in Heilige hinüber, weil das Martyrium eines bei so reicher Lebensentfaltung doppelt tragischen Todes verklärend hinzutritt.

Daß gerade in der Malerei diese lange und leicht noch zu verlängernde Reihe jung gestorbener Talente gefunden wird, mag gleich als ein Charakteristikum gelten. Denn die Malerei ist so recht die Kunst, worin eine sich selbst genießende Sinnlichkeit sich am freiesten ausleben kann. Die Malerei ist weniger auf mystische Abstraktionen angewiesen als die Baukunst und die Musik, und weniger auf logische Begriffsschulung als die Poesie; sie ist, zur Hälfte wenigstens, die Kunst des schauenden und daseinsfroh um sich blickenden Genießens. Das aber ist es eben, was das achilleisch strebende und sterbende Talent will; es sucht mit allen Instinkten Sinnlichkeit, reich entfesseltes Gefühl und klare Empfindungen für Harmonie und heitere Schönheit. Es tritt uns entgegen in der Gestalt des genußfrohen Sonntagskindes, das seine reichen Gaben ohne Anstrengung entwickelt, ohne Kampf und Krampf, das in früher Jugend schon harmonisch gebildet dasteht, das Schwierigste wie im Spiel bewältigend und scheinbar unbedroht von den rächenden Schicksalsgewalten des Lebens. Noch immer war die Grazie dem Talent der zu frühem Tod Verurteilten eine Patin.

Es ist, als wolle die Natur das Genie, das niemals die Schwelle des Mannesalters überschreiten soll, schadlos halten mit dem höchsten Glück, das sie zu vergeben hat, indem sie sinnliche Heiterkeit tiefdringender Erkenntniskraft verbindet. Denn daß der frühe Tod in jedem Fall vorherbestimmt ist, muß durchaus angenommen

werden. Der Naturalist des Denkens mag sagen, es sei Zufall, daß so viele große Maler jung gestorben sind und daß sie alle in ihrem Wesen verwandt erscheinen. Wer sich um die Psychologie des Talentes kümmert, sieht es anders. Diese Künstler sind alle so gefällig genial geworden, weil der Tod ihnen von früh an schon im Organismus und auch im Gefühl saß. Es ist die Zartheit der Konstitution, die krankhaft geschärfte Feinheit der Organe, die schnellpulsige Anämie und ein empfindlich reagierendes Nervenleben, was diese Künstler so sinnlich empfänglich gemacht, ihre Triebe und Begierden sozusagen vom roh Animalischen befreit und immaterialisiert hat, was ihre Empfindungen freier, reiner und präziser, ihre Gefühle leidenschaftlich-freudig und die geistige Genußkraft produktiv gemacht hat. Und es war immer der Instinkt dafür, daß es galt, in wenigen Jahrzehnten das ganze Dasein wie in einer Quintessenz zu erleben, was das Lebensgefühl so komprimierte, daß es genial wurde. Wir sehen, wie es einem Kunstgriff der Natur gelingt, der körperlichen Krankhaftigkeit und Schwäche noch gesundes produktives Vermögen abzugewinnen und ihre Härte gleich auch wieder zu vergüten. Denn wenn die Natur einen Körper oder Geist so zart baut, daß die jähe Entfaltung zum Genialen ihn erschöpft, so beglückt sie das Individuum dafür mit dem Freudenrausch, den eine schnelle Entwicklung erzeugt, segnet ihn mit den Entzückungen, die das Gefühl durchflammen, wenn dem Wollen mühelos fast das Können folgt, wenn vor dem Schwall herzudrängender Erkenntnisse alle Kammern des Geistes sich öffnen und mit jedem neuen Tag das Frührot der Begeisterung in das Abendrot befriedigter Schöpferlust hineinbrennt. Eine Beschwingerin des Geistes und des Gefühls kann die Todeskrankheit sein. Man mag sich darum wohl fragen, ob es nicht die unsterbliche Seele selbst ist, die zuweilen über den ihr zugehörenden Körper einen frühen Tod verhängt. Zu solcher Vermutung wird man geführt, weil die Lebensarbeit aller der jung gestorbenen genialen Maler eigentlich als etwas Vollendetes vor uns steht. Es ließe sich nicht ausdenken, wie ein Raffael, ein Vermeer, ein

Watteau sich noch höher hinauf hätten entwickeln, was sie ihrer Vollkommenheit noch hätten hinzufügen können. Sie alle waren fertig, als sie starben. Sogar die waren es, die nicht einer Krankheit, sondern einem Unglücksfall unterlagen, wie beispielsweise Géricault. Hier betreten wir das Gebiet der ehrwürdigsten Geheimnisse. Ein tiefsinniges Wort Goethes leuchtet hinein: „Man stirbt, wann man will." In diesem Ausspruch liegt im Keim eine ganze Religion. Es mag eines jeden eigentliches Ich, sein unzerstörbares, transzendentales Subjekt sein, das über die Lebensdauer und Lebensart, über alle Schicksale des determinierten Körpers, über die Lebenszwecke und über die Mittel, sie zu verwirklichen, gebietet.

Zu so fernhin weisenden Gedanken verführt nicht die Spekulation, sondern die Anschauung dessen, was die jung Gestorbenen uns vorgelebt haben. Denn es bleibt geheimnisvoll, daß es die zu frühem Tod Verurteilten sind, die als die Wahrer und Mehrer reinster Lebensfreude und heiterer Schönheit durch die Geschichte gehen. Nie waren Menschen glücklicher als diese Sonntagskinder der Kunst. Und dieses Glücksgefühl eben war es, was die Sarto und Giorgione, die Watteau, Vermeer und Chassériau so liebenswürdig und harmonieselig machte. Ihnen allen gab die leidenschaftliche Neugier des Auges und die reiche Empfänglichkeit für sinnliche Eindrücke etwas Weiches, etwas erotisch Überquellendes und kindlich Feminines. Auch ist es sehr bezeichnend, daß sie alle in der Malerei immer nach der Rolle gelangt haben, die starre Monumentalform malerisch aufzulockern, das abstrakt Architektonische sinnlich gefällig zu machen und die eindeutige Stilform naturalisierend zu vervielfältigen. Die Monumentalen, die Mystiker und Architektonen der Malerei: das waren stets die Alten, die greisen Propheten, die leidenschaftlichen Titanen: Michelangelo, Signorelli, Lionardo und Rembrandt; das Jünglingsgenie dagegen wurde zum Priester des heiter Schönen, zum Anwalt malerischer Sinnlichkeit.

Die Mission des siebenundzwanzigjährigen Masaccio wurde es, den gewaltigen Freskostil Giottos zu naturalisieren und die Re-

naissancekunst mit machtvoller Sinnlichkeit von der byzantinischen Primitivität ins modern Malerische hinüberzuführen; Raffael, der im siebenunddreißigsten Lebensjahr Dahingeraffte, faßte die Bestrebungen eines ganzen Jahrhunderts mit resümierendem Genie zusammen, milderte alles Harte, harmonisierte alles Rauhe, machte das charakteristisch Eckige musikalisch weich und malerisch gefällig; Correggio, der an der Schwelle des Mannesalters starb, steht in der Geschichte der Kunst da als ein flammendes Hochzeitstemperament, getragen von mystisch zarter, leidenschaftlich poetisierender Erotik, als ein Künstler, der überall den Begriffen der monumentalen Linie die Empfindungsfülle weicher Malkunst entgegensetzte; Andrea del Sarto, der eben nur die Vierzig überschritt, breitete über den feierlich strengen Freskostil der Präraffaeliten die schillernde Haut malerisch weicher Farben und Tonwerte und rückte die architektonisch strenge Kunsterscheinung in die Sphäre atmosphärischer Raumwirkungen; und Giorgione, den geheimnisvollen Dreiunddreißigjährigen, sehen wir gar in seinem prophetischen Genietum als Schließer an der Pforte moderner malerischer Naturanschauung. Als ein Maler von Licht, Luft und sinnlicher Erscheinung, als eine Persönlichkeit voll zarten Adels und liebenswürdiger Tiefe steht der junge Delfter Vermeer in der Geschichte der holländischen Kunst beherrschend da, mit gelassener Selbstverständlichkeit Kunstwirkungen vorwegnehmend, worum sich später ganze Generationen gemüht haben: Watteau tritt in all der Grazie seiner siebenunddreißig Jahre hervor, trotz seiner Rokoko-Konventionen malerische Wahrheiten darbietend, die mit dem Namen Goyas bezeichnet werden können und die demselben Geiste entstammen, der dem Jahrhundert der Voltaire, Rousseau und Diderot Gepräge gab; der romantisch kühne, vornehme Knabenkopf Géricaults taucht auf und dahinter sein Lebenswerk, das Courbets malerische Größe schon ankündigt und die architektonische Strenge des Empire mit dem Reichtum neuer malerischer Unmittelbarkeit überwunden hat; hart daneben steht, strahlend in raffaelisch heiterer Jugendfülle, der siebenunddreißig-

jährige Chassériau; eilig geht, in elegantem Gesellschaftsrock, der junge Bonington vorüber, der den Franzosen ein Vermittler englischer Landschaftsfreiheit wurde; und in treuherzig frommer Tiefsinnigkeit sehen wir Runge einem frühen Grabe entgegenkränkeln, im Tiefsten bewegt von großen malerischen Problemen, ein Vorläufer Böcklins, ein pantheistischer Vertiefer des Nazarenertums.

Was aber die Erscheinung dieser Maler und anderer, die, in wenigen Schaffensjahren und in einem Lebensalter schon, wo der Maler sonst erst selbständig zu werden beginnt — denn was sind vierzig Jahre für einen Maler! — der Welt so reiche Schönheiten geschenkt haben, noch geheimnisvoller, was ihr Schicksal noch mehr symbolisch macht, ist der Umstand, daß hart immer neben einem genialen Jüngling einer der unsterblichen Alten, ein knorriger Prophet, ein faustisch Ringender steht. Ungefähr so, wie der schwer grübelnde Mann neben der heiter genialischen Frau steht. Neben Masaccio nennt man Giotto, Michelangelo steht zur Seite Raffaels, Lionardo neben del Sarto und Correggio; Tizian gehört zu Giorgione, Rubens zu van Dyck, Rembrandt zu Vermeer, Delacroix zu Géricault, Constable zu Bonington und Ingres zu Chassériau. Hinter Runge steht das Nazarenertum mit einem ganzen Grüblergeschlecht, und hinter Beardleys Wunderknabengenie der englische Präraffaelitismus mit Mannesgestalten wie Morris und Burne Jones. Es ist, als könnte die Natur das Vollkommene nicht in einem Strahl hervorbringen, als verteile sie es auch in der Kunst immer auf die männliche und weibliche Anlage, um durch solchen Dualismus vielfältiger zu werden und das Vollendete von beiden Seiten zu zeigen. Die Alten, die Gegenspieler der Jungen, erscheinen in ihrer Weise ebenso symbolisch wie die früh Gestorbenen. Sie sind immer die Architektoniker und Monumentalisten, sind abstrakte Mystiker, grübelnde Weltdeuter und gewaltsame Überwinder. Sie fühlen es, daß ihnen Zeit bleibt, die Probleme des Lebens in all ihrer Fragwürdigkeit zu ergründen. In ihnen ist das Prophetische und Dämonische, die

durch Hemmungen gesteigerte Leidenschaft, die faustische Erkenntnisqual und der poetische Tiefsinn.

Alle diese Künstler werden nur als Greise oder doch als reife Männer mit faustischer Gebärde vorgestellt; die jung Gestorbenen aber stehen ihnen gegenüber in apollinischer Heiterkeit. Jene bedrohen uns mit ihrem gewaltigen und heftigen Individualismus, mit der finsteren Tyrannei ihres Wesens; diese schmeicheln unserem Wohlgefühl, weil der Genuß ihrer Kunst zum befreienden Spiel wird. Jene erwecken fast etwas wie Schrecken, erzwingen sich gewaltsam Ehrfurcht, überwältigen und reißen leidenschaftlich hin; diesen kommt die Liebe freiwillig entgegen, sie ziehen den Nachgeborenen in den Reigentanz ihres Lebensfrohsinns, ihrer instinktkräftigen Sinnlichkeit hinein. Antipodisch scheinbar steht das Alter auch hier der Jugend gegenüber; dennoch gehören beide zusammen und ergänzen einander so, daß die eine Erscheinung ohne die andere nicht denkbar ist. Beide gehen nebeneinander, immer eifersüchtig wetteifernd, aus der Werkstatt des schaffenden Lebens hervor, nach einem Gesetz, das unerkennbar bleibt, das aber dem auf die Geschichte Blickenden sein Dasein doch verrät und das ihn im Geiste still niederknien macht vor dem Genie der allwissenden und allweisen Natur.

KÜNSTLERS ERDENWALLEN

VON dem Maler, den Goethe zum Helden seines Dramolets „Künstlers Erdenwallen" gemacht hat, darf man kühn behaupten, daß er nicht viel Talent gehabt hat. Goethe wäre auf diesen sentimentalen Zwiehahn, der von dem Bildnis einer Bürgersfrau zum „Bild der Göttin" sich wendet und dieses pathetisch apostrophiert, der das Porträtieren für unwürdigen Fron hält und sich erst als Künstler fühlt, wenn er sich einem ideologischen Phantasieren hingibt, sicher nicht hineingefallen, wenn er bedeutenden Malern im Leben begegnet wäre. Freilich hätte es auch

genügen müssen, daß er, wenn nicht mit einem großen Maler, so doch mit einem großen Dichter täglich verkehrte: mit sich selber. Was er da erfuhr, hätte ihn abhalten müssen, eine so schiefe Vorstellung von Künstlers Erdenwallen zu verbreiten. Denn er selbst glich dem Künstler seines Gedichtes in keinem Zug. Niemand wußte es besser als er, daß man entweder in jedem Augenblick ein Künstler, oder daß man es gar nicht ist. Daneben lehrt uns die Erfahrung der Kunstgeschichte, daß den deutschen Malern im neunzehnten Jahrhundert die raffaelitisch schönen Göttinnen immer mehr oder weniger ins Dilettantische geraten sind, daß ihre Bildnismalereien dagegen die besten Zeugen ihres Könnens und ihrer Begabung bleiben werden. Ihre Bilder, worauf Unsterbliche dargestellt sind, gehören zum Sterblichsten der neueren Malerei, die Porträts gemeiner Sterblichen aber haben zuweilen den Ewigkeitszug. Das ist auch nicht verwunderlich, da die Anschauung immer verläßlicher ist als die poetische Spekulation. Die „großen Ideen" beruhen gemeinhin zu drei Vierteln auf Konvention, Eitelkeit und mangelnder Darstellungskraft. In den mit Talent und Temperament vor der Natur gemalten Bildern ist gemeinhin mehr Phantasie als in den „aus der Phantasie" gemalten; denn die echte Phantasie entzündet sich in der Berührung mit der Wirklichkeit, nicht in der Abkehr davon. Selbst einer der Größten der Malerei, Tizian, ist in seinen Bildnissen eigentlich genialer als in seinen Heiligenbildern, weil er mehr an das Leben als an das Übersinnliche geglaubt hat. Und Maler wie Holbein, Velasquez, Franz Hals und Rembrandt hätten sich im Atelier des Goetheschen Malers mehr für das Bildnis der häßlichen Bürgersfrau interessiert als für die flaue Göttin. Sie hätten im Eifer wohl gar Palette und Pinsel ergriffen und hätten gezeigt, wie das rechte Talent dem Häßlichen der Natur das Groteske, das mächtig Charakteristische und damit eine neue Art von Schönheit abgewinnt. Für den großen Maler gibt es überhaupt nichts „Häßliches"; unter seinem Pinsel wird alles schön, weil alles ausdrucksvoll wird.

Eine hübsche Anekdote, die hierher paßt, hat der englische

Schriftsteller George Moore einmal erzählt: „Degas (der bekannte französische Maler) war zeitweise sehr darauf erpicht, Bilder der von ihm verehrten Meister zu sammeln. Eines Tages war er in den Besitz eines Jupiter von Ingres gekommen und traf mich auf der Straße. Er nahm mich mit, ich mußte das Bild sehen. Kein sehr guter Ingres — gut, ja doch, aber ein bißchen langweilig — ein Jupiter mit buschigen Brauen und einem Donnerkeil in der Hand. Daneben hing eine Birne. Ich kannte die Birne, eine getüpfelte Birne, auf sechs Zoll Leinwand gemalt. Sie hing früher in Manets Atelier — sechs Zoll Leinwand an die Wand genagelt. „Im Grunde gefällt mir die Birne besser als der Jupiter, sagte ich zu Degas." Und Degas erwiderte: „Ich habe sie dahin gehängt, weil eine Birne, die so gemalt ist, jeden Gott umschmeißt."

Zu Goethes dramatischem Gedicht „Künstlers Erdenwallen" hat der junge Menzel bekanntlich eine Reihe von Zeichnungen gemacht. Man hat daraus gefolgert, Menzel habe mit diesen Zeichnungen eine Art von Selbstbiographie geben wollen, und man hat sich dadurch in der schiefen Auffassung vom Wesen des Künstlers nur noch mehr bestärken lassen. Diese Annahme ist aber falsch. Die Idee der Zeichnungsfolge stammt von einem Verleger, und Menzel hat es später, in einem Brief an Ludwig Pietsch, mit aller Schärfe ausgesprochen, daß ihn die Goethesche Idee „von jeher angewidert" hätte. Das ist sehr begreiflich. Menzel hat mit den Zeichnungen einen Auftrag erledigt und hat sich über das ihm Peinliche hinweggeholfen durch eine gewisse Ironie der Auffassung. Er war nicht der Mann, seinen Beruf sentimental zu nehmen. Ihm fehlte für die Göttin jedes Organ, und Goethes Held hat ihm verächtlich erscheinen müssen. Er hatte eine wahre Passion für das sogenannte Häßliche. Verhältnisse mit gräzisierten Himmlischen hat er nie unterhalten. Auch diese Weiber konnte er nicht leiden.

Leider hat er mit seiner Auffassung ziemlich allein gestanden. Im ganzen neunzehnten Jahrhundert ist die Berufsauffassung der Maler, ja der Künstler überhaupt, sentimental romantisch gewesen.

Es entstand in der Vorstellung und in der Wirklichkeit jener Künstlertypus mit langen Locken und träumerischen Augen, im Sammetjacket und mit breitem Schlapphut, ein Liebhaber von „Wein, Weib und Gesang", byronhaft unglücklich und unverstanden, wie ein melancholischer Heldentenor, durchs Leben dahinwandelnd und nach einer Stelle als Akademielehrer ausschauend. Dieser Künstler allein galt — und gilt wohl noch ein wenig oder schon wieder — als Idealist, er allein vertrat die Würde des Standes und war der Mann der „Göttinnen". In Wahrheit aber hat eben er in die Kunst seufzendes Epigonentum und ideologische Verlogenheit gebracht. Er ist der Vertreter eines falschen Begriffs von Phantasie, Genialität und Originalität. Ihm war von je der Hochmut derer eigen, die den Boden unter den Füßen verloren haben und nun glauben, sie könnten fliegen.

Die Maler, die ihre Kunst dann wirklich wieder selbständig und frei gemacht haben, die eine neue deutsche und europäische Malerei angebahnt haben, sehen anders aus. Sie gleichen mehr der Gestalt Menzels und wallen höchst bürgerlich anspruchslos über die Erde dahin. Sie wirken wie vernünftige, kluge Menschen, wie bedeutende Handwerker und starke Arbeiter; sie haben nicht aufgehört, normale Menschen zu sein, als sie Künstler wurden. Leibl wirkt wie ein genialer Bauer, Trübners Erscheinung ist großbürgerlich. Liebermann ist ein westlicher Berliner, und sogar Marées' Gestalt unterscheidet sich vorteilhaft von der romantischen Erscheinung Feuerbachs. Manet sah aus und fühlte wie ein Vollblutpariser, Courbet wie ein Mann des Volkes, und auch alle ihre großen Kollegen waren durchaus bürgerliche Erscheinungen. Ihr aller Lebenswerk widerspricht der Auffassung, die in Goethes dramatischem Gedicht zum Ausdruck kommt, trotzdem auch sie alle vom Publikum verkannt und mißhandelt worden sind und für ihre Überzeugungen schwer haben kämpfen müssen. Nie sind sie wehleidig zum Bild der Göttin geflohen. In allen Winkeln des Wirklichen haben sie das Göttliche gesucht und gefunden und haben sich über die falsche Ideologie des Publikums und der Akademien

mit dem Atelierwitz hinweggeholfen, eine gut gemalte Rübe sei besser als eine schlecht gemalte Madonna. Den Himmel haben sie getrost den Engeln und den Spatzen überlassen. Und die Kunst hat dadurch Unendliches gewonnen. Auch darin sind sie den alten Meistern verwandt, die niemals ihre Zeit und die Natur verneint und sich für Wesen höherer Art gehalten haben. Man hat sicher einem Künstler wie Michelangelo nicht seine Dämonie vom äußeren Habitus ablesen können. Wer wirklich ein Prophet ist, dem merkt seine Zeit es zuletzt an.

Die Ursache, daß die Auffassung vom Künstler so lange theatralisch war, daß sie es in gewissen Kreisen noch heute ist, liegt darin, daß die Kunst noch nicht wieder etwas Selbstverständliches geworden ist, daß das große Talent den Laien nicht aufs engste verwandt erscheint, wie es früher doch war. Darum wird das Genie einerseits in den Olymp, in die Gesellschaft von Göttern und Göttinnen verwiesen — und andererseits wird es herabgezogen auf das Niveau der ewig Gestrigen. Es wird vergöttlicht oder banalisiert. Beides weist gleicherweise darauf hin, daß die Fähigkeit fehlt, mit dem Künstler auf gleichem Fuß zu verkehren. Die Kunst erscheint als eine Sache für Sonn- und Feiertage. Sie erscheint fast lebensfeindlich. Diese Auffassung weist auf einen Zustand der Unreife, auf Mangel an Selbstgefühl, auf ein heimliches Bewußtsein von Unbegabtheit. Die Bürger der neueren Zeit können im bedeutenden Künstler nicht ihresgleichen sehen. Da sie sich selbst aber nicht wohl verneinen können, so weisen sie dem Künstler auch heute noch gern einen Wohnsitz im Himmel an.

Wenn sich der Deutsche endgültig zu einem Selbstgefühl großer Art erhebt, wird er wie von selbst an die Seite des Künstlers gelangen. Dieser aber wird dann nicht länger inmitten des Volkes vereinsamen und wird aufhören, sich und die Welt mit Einsamkeits-Sentimentalitäten zu betrügen.

ÜBER DIE PHANTASIE

ÜBER das Wesen der Phantasie herrscht viel Unklarheit. Gemeinhin wird eine romantische, halb willkürliche Kombinationsfähigkeit, wird die Gabe der Assoziation schon Phantasie genannt. Das ist aber nur ein Teil davon, und zwar kein wesentlicher. Ein Maler kann beim Malen eines Bildnisses mehr Phantasie entwickeln als bei der Erfindung einer märchenhaften Situation; in einer Seite Prosa kann mehr Phantasie stecken als in einem ganzen Drama, in einem einzigen treffenden Wort kann mehr sein als in einer langen Periode. Philosophen entwickeln oft eine fruchtbarere Phantasie als Dichter; der mit glatten Flächen bauende Architekt kann phantasievoller sein als der üppige Dekorateur, und der Komponist eines schlichten Liedes verrät zuweilen mehr Phantasie als der Schöpfer einer reich instrumentierten Symphonie. Was so aber für die Kunst gilt, das gilt für das ganze Leben; die Kunst ist auch in diesem Fall nur das Gleichnis des Lebens. Die kühnen Handlungen eines Industriellen oder Kaufmanns können den Gedanken des Philosophen an echter Phantasie überlegen sein, und mancher Staatsmann steht darin nicht hinter dem Künstler zurück. Was Bismarck zum großen Diplomaten und Staatsmann machte, war seine Phantasie; Napoleon und Cromwell wurden populär, weil sie so stark auf die Phantasie ihrer Zeitgenossen wirkten.

Letzten Endes ist Phantasie ein zum Teil eingeborener, zum Teil erworbener Sinn für das Wesenhafte in Welt und Leben, für das Bleibende im Wechselnden, für das Gesetz hinter den veränderlichen Erscheinungen, für das Notwendige. Ins Religiöse übersetzt würde es heißen: Sinn für das Göttliche. Der empirische Verstand kann dieses Göttliche, dieses Notwendige nie zureichend erkennen. Wie Gott, nach Kant, nur mittels der Analogie darstellbar ist, so kann der Geist sich das Gesetz, das Notwendige auch nur mittels des Gleichnisses klarmachen. Die Kraft, die dieses ermöglicht, ist die Phantasie. Darum sind die Ergebnisse

der echten Phantasie stets in einem höheren Sinne „richtig", sie werden früher oder später von der Zeit, von den Ereignissen bestätigt. Phantasie haben heißt in diesem Sinne: den Ursachen zukünftige Wirkungen geistig vorwegnehmen. Oder so: verborgene Wahrheiten entschleiern; oder auch: unter vielen Möglichkeiten intuitiv die erfolgreichste Möglichkeit wählen. Was nicht „richtig" ist, gehört ins Reich des Phantastischen. Endgültiges finden: das bedarf zumeist der Phantasie. Hebbel hat gesagt, es gäbe dreierlei Art von Kunstwerken. Vor der ersten Art sagte man: es kann so sein, vor der zweiten: es ist so, und vor der dritten: es muß so sein. Diese letzten Kunstwerke sind ohne weiteres auch die phantasievollsten. So betrachtet ist Phantasie ein hellseherischer Sinn für die Kausalität. Und dieser Sinn beschränkt sich natürlich nicht auf Kunst und Wissenschaft, er ist vielmehr in allen schöpferischen Handlungen des Lebens, mögen sie auch noch so profan erscheinen.

Dem herrschenden Sprachgebrauch nach müßte ein romantischer Dichter wie E. T. A. Hoffmann mehr Phantasie gehabt haben als Goethe. Dessen Phantasie steht aber höher als die irgendeines anderen deutschen Dichters. Man braucht gar nicht an den von phantastischen Elementen durchsetzten „Faust" zu denken; man braucht sich nur eine Strophe wie diese vorzusprechen:

„Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden;
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

In diesen Gedankenfolgen und in der Art, sie aufs kürzeste erschöpfend auszudrücken, ist eine unerhörte Phantasie. Oder man lese die erste Strophe des „Hochzeitliedes". Für die Exposition, die darin gegeben wird, hätte ein phantasieärmerer Dichter das Fünffache an Mitteln und Raum gebraucht. Oder man betrachte nur den stilistischen Kunstgriff am Schluß des „Werther". Dort heißt es, nachdem sich die ganze Erzählung im Imperfekt bewegt hat, plötzlich im Perfekt: „Kein Geistlicher hat ihn begleitet." Dieser jähe Tempowechsel, dieser Abschluß durch ein rein sprachliches

Mittel verrät geniale Phantasie. Solchergestalt kann sogar die Interpunktion phantasievoll oder phantasielos sein.

Auch in der Musik ist höchste Phantasie oft im scheinbar Nebensächlichen. In der Neunten Symphonie Beethovens singt der Chor: „Und der Cherub steht vor Gott — vor Gott — vor Gott!" Bei der dritten Wiederholung des „vor Gott" tritt eine Akkordveränderung ein, die mich jedesmal nahezu vernichtet. In dem Verhältnis dieses Akkordes zu den vorhergehenden ist eine prophetische Psychologie. Höchste Phantasie ist darin. — Nicht anders ist es in der Malerei. Mehr Phantasie als in der Erfindung reicher Begebenheiten liegt gemeinhin in der „Richtigkeit" der Valeurs in Licht und Schatten, im Zusammenklang der Farben, im Leben der Formen. Es gibt Illustrationen von Menzel, die kaum fünfzig Quadratzentimeter groß sind und in denen mehr schöpferische Phantasie ist als auf den Riesenleinwänden romantisch schildernder Historienmaler. — In dieser Weise sind die Künstler alle dort oft am phantasievollsten, wo sie es am wenigsten zu sein scheinen. Und nicht nur die Künstler. Der Advokat, der Kanzelredner, der Tagesschriftsteller — sie alle können ihre Phantasie in einzelne treffende, fernhinweisende Worte legen. Im kleinsten Eigenschaftswort kann eine ganze Welt von Empfindung sein. Darum ist ein guter Stil stets auch ein phantasievoller Stil. Den Nagel auf den Kopf treffen: das heißt Phantasie haben. Womit dann schon gesagt ist, daß die echte Phantasie allem Konventionellen feind ist. Sie ist stets originell, weil sie aufs Ursprüngliche ausgeht.

Wäre der Raum nicht so beschränkt, so würde es interessant sein, im einzelnen nachzuweisen, daß es zwei Arten von Phantasie gibt. Die eine Art nenne ich die beweisende, die analysierende, die kritische Phantasie. Sie geht auf Erkenntnis und Einsicht aus. Ihr ist eine gewisse Passivität eigen, und es gilt von ihr — soweit sie künstlerischer Natur ist — jener Ausspruch Dürers, alle Kunst sei schon in der Natur, und es käme nur darauf an, sie herauszureißen. Anstatt „Kunst" darf man hier auch „Wahrheit" sagen. Dieser Art von Phantasie gehört vor allem die Kunst unserer Zeit.

Sie hat in die neuere Dichtkunst das determinierende Prinzip gebracht, hat unsere Musik zu einer Art von Klangpsychologie angeleitet, hat in der Baukunst die Zweckmäßigkeitsidee betont und hat in der Malerei zu einer intensiven Beschäftigung mit den optischen Eindrücken geführt. In Max Liebermann ist dieser Art von Phantasie, die ganz auf Anschauung gegründet ist, und die wenig von der Divination wissen will, die überall auch dem sogenannten Naturalismus zum Sieg verholfen hat, ein glänzender Vorkämpfer entstanden. — Die zweite Art von Phantasie nenne ich die synthetische. Sie ist in den Künsten vornehmlich auf Erfindung aus, ist durchaus aktiv, und ihr entspricht jener andere schöne Ausspruch Dürers, der Künstler müsse inwendig voller Gestalt sein. Wenn jene erste Art von Phantasie die Teile des Lebens und deren Zusammenhang mit dem Ganzen beweisen will, so strebt diese vom Ganzen in die Teile. Sie sieht über den Einzelfall hinweg auf den Typus, über den Zufall hinweg auf das stetig Wiederkehrende. In der Dichtkunst bildet sie die Handlung, in der Musik die Melodie, in der Architektur betont sie die rein darstellende Schönheit und in der Malerei eine monumentalische Rhythmik. Die Phantasie dieser Art ist fabulierfroh. Wenn sie entartet, so mißbraucht sie die Künste zu Zwecken sensationeller Augenblicksunterhaltung; wenn jene erste Art von Phantasie entartet, verführt sie den Künstler zum rein Beschreibenden.

In den Werken der großen unsterblichen Künstler sind immer beide Arten von Phantasie zugleich. Ein Gedicht wie die Odyssee enthält im höchsten Maße sowohl synthetische wie analysierende Phantasie. Um so Vollkommenes zu schaffen, bedurfte es des auserwählten Genies; doch bedurfte es daneben noch der Gunst der Zeit, der Tradition. In solchen höchsten Werken kommt der Phantasie des Genies immer auch die Volksphantasie zu Hilfe, wie sie sich in der Legende, in der Sprachbildung, in der allgemeinen Kulturhöhe einer Zeit äußert. Das Genie wird zu einem Vollstrecker der Volksphantasie. Denn so groß und monumental könnte ein Isolierter nicht Aug' in Aug' mit dem Gesetz, mit der

Notwendigkeit, mit Gott — es ist alles dasselbe — leben. Die Wahrheit ist, wie Goethe sagte, unter alle ausgeteilt; das Genie zieht in glücklichen Augenblicken ein Fazit.

Übersetze sich jeder dieses von der Kunst Gesagte so, daß es aufs Leben überhaupt paßt. Er wird dann einsehen, daß unsere Art zu leben der Phantasie nicht günstig ist. Schädlich ist schon die allgemeine Bildung, die die Instinktkraft schwächt. Alle Halbbildung verdirbt die Phantasie oder macht sie verdorren. Der Konventionalismus, der ein Wahrzeichen der Halbbildung ist, führt die Phantasie auf gefährliche Irrwege.

Die rechte Phantasie erkennt keinen gegebenen Wert oder Unwert auf Treu und Glauben an; sie denkt in jedem Menschen das Leben neu, als sei er der erste Mensch, und kommt ganz selbständig zu jenen Resultaten, zu denen auch andere gekommen sind. Die wesentlichen Menschen begegnen sich wie von selbst im Endgültigen. Jetzt, wo so viel Konventionelles zerbrochen wird, liegt ein weites Arbeitsfeld der Phantasie offen da; das Leben ist hungrig nach neuen Wertbestimmungen. Wenn es etwas Schönes um einen ursprünglich denkenden Menschen ist, so ist es etwas Großes um ein elementar denkendes und empfindendes Volk. Es kommt wenig darauf an, was ein solches Volk in der konventionellen Berurteilung anderer Völker gilt, es kommt nur darauf an, daß es so will und handelt, um vor den Jahrtausenden einst gerechtfertigt dazustehen, daß es das Gesetz des eigenen Wesens begreift und dieses Gesetz — das in Wahrheit der „Wille Gottes" ist — in Wirklichkeiten verwandelt.

Wir wünschen uns Vollstrecker der Volksbestimmung auf allen Gebieten, die in diesem Sinne Männer von Phantasie sind.

ORGANISIERTE KUNST

AUCH die Künstler organisieren sich. Sie gründen Verbände, die das Zusammengehörigkeitsgefühl stärken, die Schwachen vor Not und Gewalttat bewahren und den Stand dem Staat und den wirtschaftlichen Mächten gegenüber vertreten sollen. Die Dichter organisieren sich in dieser Weise und die Literaten, die Schauspieler und Musiker, die Maler und Architekten. Und neuerdings haben sich sogar einige dieser Künstlerverbände in einer Versammlung geeinigt, eine Vertretung der Künste im Parlament zu fordern. Der Künstler will hinter dem Landwirt und Kaufmann, hinter dem Handwerker und Arbeiter berufspolitisch nicht zurückstehen.

Eine Bewegung, die so allgemein auftritt, hat sicher eine tiefere Berechtigung; was wir erleben, ist ein geschichtlicher Vorgang. Darum läßt sich manches für das Prinzip der Organisation sagen, und dieses wird ja auch in vielen Abwandlungen gesagt. Einiges Triftige läßt sich aber auch dagegen sagen. Und dieses wird kaum jemals deutlich ausgesprochen. Da es nun einmal mein Amt zu sein scheint, von Zeit zu Zeit unpopuläre Wahrheiten zu formulieren, so will ich mich auch in diesem Fall der Aufgabe nicht entziehen.

Ich gehöre ein wenig dazu und spreche als ein unmittelbar Beteiligter. Darum hat wohl auch die Erwähnung meiner subjektiven Empfindung den Wert eines Symptoms: daß mir jede Organisation künstlerisch denkender und arbeitender Menschen, die auf etwas wirtschaftlich Nützliches abzielt, schrecklich ist. Der künstlerisch arbeitende Mensch sollte, so meine ich, seinen Beruf aristokratisch auffassen. Ich sehe mich um in den Genossenschaften und Schutzverbänden der redenden, schreibenden, musizierenden, malenden und bauenden Künstler und finde überall Bestimmungen, wie die Mitglieder (nachdem der Beitrag prompt bezahlt worden ist) vor Ausbeutern geschützt werden und wie ihnen Arbeitsgelegenheiten geschaffen werden sollen; von dem aber, was mir weit wichtiger ist, finde ich kaum jemals ein Wort: fast nie wird den Mitgliedern zur Pflicht gemacht, die Ehre des Standes zu

wahren, nie ist die Rede von der höheren künstlerischen Leistung. Die Qualität der Leistung, das Talent bleiben Privatsache. Vielleicht kann das nicht anders sein. Doch ist dieser Umstand wohl Ursache, daß die besten Künstler so oft in den Organisationen fehlen, oder daß sich die wenigen, die mit ihren Werken recht eigentlich die nationale Kunst repräsentieren, für eine korporative Vertretung des Standes nicht interessieren. Es zeigt sich, daß die Organisation im wesentlichen von den Mittleren ausgeht und für die Mittleren und Kleinen in erster Linie gedacht ist. Das Ziel auch der Künstlerverbände ist der „Schutz der Schwachen". Und das muß wohl oder übel das Ziel jedes Verbandes sein, der materiell nutzen will. Rationell vertreten kann nur das Recht derer werden, die als Berufsarbeiter im bürgerlichen Sinn angesprochen werden können. Das Recht des Talents und der Persönlichkeit, das Recht des Ausnahmemenschen läßt sich wirtschaftspolitisch nicht vertreten. Ja, der ungewöhnlich Begabte darf nicht einmal im Innern der Verbände bevorzugt werden.

Was ist nun die Folge davon? Die Grundlagen der künstlerischen Berufe werden wirtschaftlich sicherer, sie werden sicher genug, daß auch die wenig Begabten es daraufhin versuchen können. Und diese wenig Begabten wagen es auch; je mehr die Kopfzahl der Bevölkerung wächst, um so mehr strömen auch solche, die nicht die innere Nötigung haben, in die künstlerischen Berufe. Damit verliert die Kunstarbeit dann aber mehr und mehr das Ausnahmehafte, sie wird immer mehr professionell, sie wird in der Folge in einer gewissen beamtenhaften Weise ausgeübt. Jede Organisation muß auf das künstlerische Arbeiten nivellierend wirken. Vielleicht steigt im ganzen das Niveau ein wenig, infolge der allgemeinen Bildung und der mehr bürgerlich soliden Auffassung; zugleich aber verschwindet nach einem Gesetz des Ausgleichs das seltene, große Talent.

Man sehe sich nach Bestätigungen nur um. Die größten Schauspieler hat es gegeben, als der Stand noch verrufen, als jeder Schauspieler noch ein Stück Zigeuner war, als der Beruf noch so

unsicher war, daß eigentlich nur Menschen mit Theaterblut, geborene Schauspieler und echte Talente zur Bühne drängten. Der Gewinn, daß dem Schauspieler die bürgerliche Gleichberechtigung, die gesellschaftliche Ebenbürtigkeit errungen worden sind, mußte erkauft werden durch eine gewisse bürgerliche Philisterhaftigkeit. Der Schauspieler ist zuverlässiger geworden, aber auch uninteressanter. Er hat heute schon Züge eines mehr oder weniger tüchtigen Theaterbeamten. Immer besser lernt es das Genossenschaftsmitglied, sich auf dem Arbeitsmarkt den Unternehmerverbänden gegenüber zu behaupten, aber er zahlt dafür mit einem Teil seiner künstlerischen Naivität und seines ursprünglichen Temperaments. Oder man denke der Erscheinung nach, daß in einer geheimnisvollen Weise die seltenen Individuen verschwinden, die man ohne Zögern als Dichter bezeichnen könnte. Der Dichter verwandelt sich in den Schriftsteller. Die Schriftsteller aber bilden einen Verband zum Schutz ihrer weltlichen Interessen. Sie müssen es wohl, weil sie immer mehr abhängig werden in ihrer wirtschaftlichen Existenz von kapitalkräftigen Verlagen, weil sie nicht selten schon wirken wie Verlagsbeamte. Arbeitgeber — Arbeitnehmer. Der Dichter ist es müde, wirtschaftlich gewissermaßen in der Luft zu schweben, er will aufhören, Proletarier zu sein, und möchte bürgerliche Sicherheit. Damit aber gibt er Entscheidendes auf. Er gibt die Freiheit der Armut auf, das Königtum des Bettlers. Man weiß nun einmal auf dem Parnaß nichts von Schriftsteller-Witwen- und -Waisenkassen, von Pensionsfonds und Schutzverbänden.

In den anderen Künsten ist es ähnlich. Die Zeit will überall die soziale Einordnung. Um sich zu entschädigen, wird der Künstler in seiner Lebensführung anspruchsvoller, und er tauscht dabei für manche Bohemegewohnheit eine großstädtische Bourgeoisgewohnheit ein. Er wird ordentlich. Er gewinnt an ziviler Würde, verliert aber an jener Würde, die mit dem schöpferischen Vermögen, und nur mit ihm, verbunden ist. Der junge Künstler sieht heute schon aus wie ein Beamter, wie ein gesetzter Erwerbsmann oder,

neuerdings, wie ein Gelehrter. Er hat einen guten Schneider und benimmt sich tadellos. In seinem Beruf weiß er intellektuell besser Bescheid als früher, er ist kritischer und versteht ziemlich sicher zu unterscheiden. Schöpferischen Geistes oder Temperaments aber ist er nicht — auch dann nicht, wenn er sich gewaltsam den Anschein gibt.

Und nun will der organisierte Künstler auch im Parlament vertreten sein. Er wünscht dort Abgeordnete, die jährlich ein- oder zweimal das Wort nehmen und die Interessen vertreten, die ihnen von den Organisationsleitern souffliert werden. Kann ein Künstler von Rang diese Arbeit, die doch die Kenntnis und Beherrschung der parlamentarischen Taktik, eine geschickte Interessenpolitik, Personalbehandlung und manches andere noch voraussetzt, leisten? Ist sein Geist darauf überhaupt eingestellt? Ganz gewiß nicht. Wenn aber nicht die besten Künstler im Herrenhaus sitzen, sondern die redegewandten, organisationstüchtigen und politisch begabten Persönlichkeiten, die Künstler eigentlich nur nebenbei sind, so ist das Einzige in Frage gestellt, was für eine Vertretung im Herrenhaus spricht: das Symbolische, das darin liegt, wenn ein Stand durch seine edelsten Arbeiter sichtbar repräsentiert wird.

Ich fürchte, der demokratische Gedankengang der Zeit erweist sich als zu zweckmäßig grob, wenn er mit den Künsten so unmittelbar in Berührung gebracht wird. Die Kunst sträubt sich im Innersten gegen Parlamentarisierung und Organisation. In diesem Widerstand liegt gewiß ein Stück Romantik. Jeder künstlerische Beruf aber ist auch auf Romantik gegründet, er ist voller Unwägbarkeiten. Nicht ohne Ursache ist das Entscheidende in allen Künsten — innerhalb der modernen Gesellschaft wenigstens — von unorganisierten Künstlern, von Nichtakademikern, von Einsamen, geleistet worden. Und in früherer Zeit war die Organisation künstlerischer Tätigkeiten nur dann fruchtbar, wenn sie nicht allein Rechte verteidigte, sondern auch Pflichten auferlegte, wenn sie allen Mitgliedern zu einer Schule des Berufs wurde, wenn sie vor die wirtschaftliche Hilfe das Gebot der Berufsehre setzte und vor den Schutz der Schwachen den Befähigungsnachweis.

DRITTE REIHE:
DIE LITERATUR BETREFFEND

DER BERUF DES SCHRIFTSTELLERS

Es sollte zu denken geben, daß es den Schriftsteller immer wieder treibt, das Wesen seiner Tätigkeit zu untersuchen. In Aufsätzen, deren Titel etwa lauten: Was soll und kann die Kritik?, Die Aufgaben des Publizisten, oder ähnlich. In keiner anderen höheren Tätigkeit begegnet man diesem Zweifel an sich selbst. Denn ein Zweifel ist es. Der Gläubige, der nach der historischen Wahrheit der Christusgestalt fragt, der Liebende, der das Wesen der Geliebten zu zergliedern beginnt, der Handelnde, der hinterher sein Tun mit Grundsätzen zu legitimieren sucht: sie alle zweifeln schon an sich und an den Objekten ihrer Verehrung. In diesem Sinne zweifelt der Schriftsteller an seinem Beruf, wenn er analysierend darüber schreibt. Und da er dieses immer wieder tut, so handelt es sich augenscheinlich um eine Frage seines tiefsten menschlichen Selbstgefühls.

Den Mann, der in solchem Zweifel lebt, bedroht, mehr als jeden anderen, die Selbstlüge. Wer so viel Macht ausübt, so viel Einfluß hat wie der Schriftsteller, wer immer so in erster Reihe und vor den Parteien steht, wem es Beruf ist, hervorzutreten, zu kämpfen und die reine Idee der Dinge zu propagieren, und wer andererseits zweifelnd dann doch immer fragt: was ist meine Tätigkeit mir und der Allgemeinheit? — der ist augenscheinlich allen aus der Gewissensnot entspringenden Gefahren ausgesetzt und nur schwer imstande, sich dauernd jene höchste männliche Sittlichkeit zu bewahren, die in dem aus unbeirrbarem Willen entspringenden Selbstvertrauen wurzelt.

Der begabte und ehrliche Berufsschriftsteller — und nur von ihm wird gesprochen — ist in jedem Einzelfall mit Recht überzeugt und gewiß, das Gute oder Nützliche zu wollen und es auch zu vollbringen, geistige Werte zu fördern und sie zuweilen auch zu schaffen. Er empfindet zu gewissen Zeiten das Edle seiner Tätigkeit sehr stark. Was ihn dann aber immer wieder deprimiert, das ist die unvermeidbare Einsicht, daß die Schriftstellerei ihrer

ganzen Natur nach gar nicht ein Beruf sein kann, wo sie es de facto doch in dieser Zeit geworden ist. Daraus entstehen dann Fragen wie diese: wenn der Schriftsteller Professionist nicht sein kann, wie steht er dann im sozialen Leben da? welches sind die Folgen, wenn er eine Tätigkeit berufsmäßig betreibt, die ihrer inneren Natur nach der Professionierung widerspricht?

Die Kunst ist ein vollgültiger Beruf. Auch die Wissenschaft ist es. Der Schriftsteller aber, der dem Künstler und dem Gelehrten, dem Priester und dem Lehrer in einigen Punkten sehr nahe kommt und der in seiner Arbeit im wesentlichen kritisch, resümierend, agitierend oder konstatierend vorgeht, verkörpert letzten Endes nichts anderes als eine Stimme aus irgendeinem Kreise des Publikums. Er ist ein Mensch, dem zu Bewußtsein kommt, was hier oder dort in der Allgemeinheit gedacht, gefühlt oder gewollt wird, und der klar sagen kann, was seine Leser mehr oder weniger im Instinkt tragen. Er ist als Professionist — nur lebhafter —, was der normale Mensch neben seiner Profession ist: ein urteilendes, denkendes und empfindendes Individuum. Seine Tätigkeit ist edel und nützlich; aber sie ist kein Beruf. Denn Beruf in tieferem Sinne ist nur, was im sozialen Organismus unentbehrlich ist. Der das Schöne immer neu gestaltende Künstler ist unentbehrlich, weil die Menschen ohne das Schöne nicht leben könnten; der Berufsschriftsteller aber wäre entbehrlich, weil es keine sozial notwendige Tätigkeit sein kann, eine Meinung zu haben und sie auszusprechen, ein Gefühl zu erleben und es niederzuschreiben, ein Urteil zu bilden und es mitzuteilen. Es kann nicht Beruf sein, für andere zu denken. Der beste und ernsthafteste Schriftsteller ist zweifellos der, der von Arbeit zu Arbeit um neue Erkenntnisse und Erlebnisse ringt. Aber auch das ist kein Beruf. Denn man kann nicht von Berufs wegen eine faustische Natur sein. Selbst Faust war nebenher noch Professor aller vier Fakultäten.

Die eigentlich wertvollen Ideen und Empfindungen kommen dem Menschen aus einer sozial nützlichen Arbeit. Darum ist der

Schriftsteller der sachlich Beste, der als Publizist Erfahrungen und Schlüsse aus einer bürgerlichen Berufsarbeit ableitet, der nur sporadisch schreibt. Das Wertvollste über Politik hat der Staatsmann zu sagen, das Beste über Städtebau der Architekt, das Tiefste über Poesie der Dichter. Es ist auch nicht Zufall, daß alle unsere großen deutschen Schriftsteller und sogar unsere Dichter immer Wert auf einen bürgerlichen Beruf gelegt haben. Lessing war Bibliothekar, Schiller Universitätslehrer, und Goethe gewann alle seine wertvollen Gedanken aus komplizierter praktischer Berufstätigkeit. Ein Schriftsteller dagegen, dem das Schreiben allein Beruf ist, sucht die Meinungen und Ideen um ihrer selbst willen. Er muß angeregt und konzentriert fühlen, denken und urteilen, auch wenn sich im Verlauf des täglichen Erlebens ein Grund dazu nicht zeigt. Bei ihm geht das Denken und Empfinden nicht natürlich aus der Erfahrung, aus dem Erlebnis hervor, sondern es ist oft eine Wirkung ohne zureichende Ursache. Er ist ein ewiger Feierabendmensch und bei aller faustischen Geschäftigkeit und bei aller seiner aufreibenden Tätigkeit im tieferen Sinne müßig.

Hier ist die Tragik seines Daseins. Denn eine der Kunst und Wissenschaft verwandte, eine führende und revolutionierende Tätigkeit, die nicht innerlich Beruf werden kann und darum der handwerklichen Werkstattdisziplin, der Werktagsstetigkeit entbehren muß, streift in allen den Augenblicken die Prostitution, wo sie nicht spontan, nicht aus leidenschaftlicher Nötigung auftritt. Eine solche innere Nötigung kann aber nicht so oft, nicht so pünktlich da sein, wie die Berufsmäßigkeit sie fordert. In diesem Dilemma zwingt der Berufsschriftsteller nun das innere Erlebnis wie mit Dampfpumpen entweder unter ungeheuren Anstrengungen herbei, was zur Neurasthenie und zu einer gefährlichen Urteilsüberspannung führt; oder er paßt die neuen Eindrücke, wenn auch klug und oft richtig, so doch konventionell und professionell seinen schon fertigen Urteilen und Weltempfindungen an und rückt so an die Stelle, die dem Objekt allein gebührt,

sachte sein kleineres oder größeres Subjekt. Den Segen einer gewissen schematisch geregelten Arbeitsweise genießt der Staatsmann und der Beamte, der Handwerker, der Gelehrte und selbst der Künstler. Auch dem Schriftsteller, der Redakteur ist, kommt diese bürgerliche Arbeitsdisziplin in etwas zugute, denn auch er hat was von einem Beamten, von einem Betriebsdirektor und ist im wesentlichen ein Organisator. Unmöglich aber wird diese Arbeitssystematik — die nur der Unmündige und der Frivole verachtet —, wenn der Schriftsteller vor einem Blatt Papier sitzt und eine Tätigkeit beginnt, die wie ein Dichten und doch kein Dichten ist, ein Forschen und doch keine Wissenschaft, ein Predigen und Lehren ohne Amt, ein Plädoyieren ohne Parteien, ein Wollen ohne konkrete Macht, ein Können ohne endgültige Form und ein Wissen um das Höchste ohne die letzten produktiven Fähigkeiten. Mit handwerklicher Systematik kann eben, selbst teilweise nicht, eine Arbeit vollbracht werden, die im Auffinden von lauter Quintessenzen besteht. Da es im wesentlichen die zusammengesetzte, die theoretisch gerichtete und rezeptive Begabung ist, die den Schriftsteller macht, da er immer die „ganze Leier" hat, so leuchtet es ein, warum unter Berufsschriftstellern willensstarke Charaktere seltene Erscheinungen sind. Die Natur des Schriftstellertalents bringt die Fähigkeit, alles zu verstehen, die Dinge von allen Seiten zugleich betrachten zu können, und zu wissen, daß alles zugleich wahr und falsch, schön und häßlich sein kann, so natürlich mit sich, daß man den doppelgesichtigen Janus als den Gott der Schriftsteller bezeichnen könnte. Und diese Anlage, ja dieses Schicksal, zieht nun leicht eine Prostitution des Denkens nach sich. Das beweist ein Blick auf die Geschichte der Publizistik. Man muß schon, wie Balzac es einmal ausgedrückt hat, gleich Dante vom göttlichen Lorbeer Virgils geschützt sein, um die Hölle dieser Denkprostitution ungefährdet durchschreiten zu können. Die Vielseitigkeit erzeugt, wenn ein starker Synthetiker sie nicht zu einem Werkzeug macht, die Lust an jenem sich selbst meinenden Esprit, der leicht von Standpunkt zu Standpunkt hüpft, sich am Rasseln oder Klirren

der Worte berauscht, und der seiner Vielfältigkeit wegen doch ebenso unwahr ist, wie die schlichte Wahrheit einfältig ist. Diese Lust am Schreiben um eines Schreibens willen, das doch kein vollgültiges Dichten ist, entfernt den Schriftsteller vom Objekt. Und diese halbe Unsachlichkeit ist dann der erste Schritt zu jener, den Berufsschriftsteller fast immer früher oder später unterjochenden Unvornehmheit, die es erklärlich macht, daß er seines Standes wegen vom Publikum nicht eben sehr hoch geachtet wird. Das ist um so tragischer, als es des Schriftstellers eigenste Aufgabe ist, zur Vornehmheit des Denkens und Fühlens zu erziehen. So kommt es, daß der Literat wohl wichtig dasteht im geistigen Leben der Zeit, daß man ihn scheut und ihm Machtgefühl geradezu oktroyiert, daß er aber doch einsam bleibt. Rechte Kollegialität gibt es schon darum nicht unter den Schriftstellern, weil ein starker Berufsgeist nicht einigend wirken kann. (Auch zu festen wirtschaftlichen Berufsorganisationen kommt es nicht aus diesem Grunde.) Schon Lessing hat konstatiert, daß die Schriftsteller die einzigen Krähen sind, die sich gegenseitig die Augen aushacken. Daneben sind fortgesetzt die Mißbrauchsversuche Interessierter abzuwehren und ist täglich die Schmach hinzunehmen, die darin liegt, wenn dem Schriftsteller, als Resonanz einer ganz der Sache gewidmeten Arbeit, Sätze gesagt werden wie diese: „Den A. haben Sie aber heftig angegriffen!“ „Der B. kann mit Ihrem Lob zufrieden sein!“ „Ich finde es sehr richtig, daß Sie einmal tüchtig auf C. geschimpft haben!“ Angegriffen, gelobt, getadelt, geschimpft — aus dieser Terminologie tritt das Lesepublikum niemals heraus. Das erzeugt dann im Schriftsteller den Trotz geistiger Selbsterhaltung, und er verfällt entweder einem gelinden Cäsarenwahnsinn, oder er gelangt zu der Selbsttäuschung, die sich in den sattsam bekannten Sätzen ausspricht: „Mache ich etwa Kritik? Nein, ich bin ein Historiker!“ „Bin ich ein Rezensent? Bitte: ich bin ein Künstler!“

Vor einigen Jahren hat man versucht, den Journalismus universitätsfähig zu machen und ihn im Hörsaal zu lehren. Ein vergebliches Bemühen, weil es in der Schriftstellerei eine lehrbare

Disziplin nicht gibt. Nicht zufällig sind von zehn Berufsschriftstellern neun immer außerstande, ein Buch zu konzipieren, das heißt, Massen zu bewältigen und zu ordnen, einen Plan zu fassen und synthetisch zu denken. Und nicht zufällig kommt der Schriftsteller fast immer als ein aus dem Gleis Geworfener aus anderen Berufen her. In Wirklichkeit ist und bleibt er ein Berufloser. In ihm hat die Natur Talentmaterial angehäuft, ohne sich für eine herrschende Begabung entschieden zu haben. Das macht ihn zum natürlichen Mittler zwischen Publikum und Künstler, zwischen Profannatur und Genie; das macht ihn aber auch zu einer Art von problematischer Natur, die dem Grade nach dem Künstler wohl überlegen sein kann, nicht aber der Art nach.

Mit solcher Problematik ist nun der Erhaltungskampf zu kämpfen, der für den Schriftsteller reicher an Versuchungen ist als für jeden anderen. Es soll gar nicht von Korruption gesprochen werden. Die deutschen Verhältnisse sind im allgemeinen nicht schlecht; der deutsche Berufsschrifsteller ist nie ganz ohne Züge einer soliden Bürgerlichkeit. Jedenfalls liegen die Dinge in Ländern wie Frankreich und Amerika schlimmer. Es ist hier nur von den Besten und Fähigsten die Rede, und von der Frage, wie sie der geheimen Tragik ihrer Situation entzogen werden könnten. Die Antwort auf diese Frage liegt schon in der hier gegebenen Konstatierung: daß der Schriftsteller der inneren Natur seiner Arbeit nach nur ein Gelegenheitsarbeiter sein kann, und daß er darum neben seiner kritischen, agitatorischen und lehrenden Tätigkeit eine systematische bürgerliche Arbeit braucht, die ihn unmittelbar mit den Wirklichkeiten verknüpft, in der er tätig ausruhen kann von den Erregungen der die äußerste Konzentration fordernden Schriftstellerarbeit, und in der er innerhalb seiner Interessensphäre dem Denken das Tun gesellen kann. Es würde das meiste von dem verschwinden, was heute als Nörgelei, als geistreich eitle Negation und als kurzweiliger, aber unsachlicher Subjektivismus lästig empfunden wird, wenn dem innerlich gequälten, überanstrengten, faustisch sich mühenden und doch im höheren sozialen Sinne müßigen

Berufsschriftsteller Gelegenheit würde, sich standesgemäß auch in einer konkreten bürgerlichen Arbeit zu betätigen. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, wäre die bürgerliche Versorgung des Schriftstellers ein Akt politisch denkender Staatsklugheit.

DIE KRITIKER

DAS Wort wird gemeinhin in einer bedenklichen Weise betont. Der Künstler spricht es mit innerlichem Achselzucken aus und maskiert seine Verstimmung mit einer spöttischen Gebärde; das Publikum nennt es zwar mit dem Respekt, den es vor jeder Machtbefugnis hat, aber zugleich mit dem tiefen Mißtrauen, das ihm jede zergliedernde Tätigkeit einflößt. Jedermann hält ihn für überflüssig, aber alle würden nach ihm rufen — am lautesten die Künstler —, wenn er verschwände. Denn er ist nicht mehr zu entbehren, und ganz naiv drücken darum Publikum und Künstler die Meinung aus, er sei nur ihretwegen da. Der Maler, dessen Bild — Nr. 2330 des Ausstellungskatalogs — in einem kurzen Essay nicht genannt worden ist, tut, als wäre ein Gesetz der Ehre verletzt; in der Gesellschaft spricht den Kritiker ein Mann an, der im Tone eines höflich verhaltenen Vorwurfs, als sei jener ein pflichtvergessener Beamter, konstatiert, daß sein dickes Buch über mexikanische Altertümer noch nirgend rezensiert worden ist; in die Wohnung des Kunstschriftstellers dringen Leute, die ihre Bewunderung für sein Talent als Visitenkarte abgeben und nach einigen überschwenglichen Phrasen mit bebender Stimme verlangen, er solle ihnen mathematisch beweisen, warum Manet ein größerer Maler wäre als Thoma, wie er behauptet hätte. Mathematisch! Und sofort! Wer öffentlich derartiges sage, müsse es beweisen können; sie seien beunruhigt und fühlten sich in ihren heiligsten Überzeugungen — hier schlagen sie gegen die Brust — verwirrt. Ein Bauspekulant hat gehört, der Kritiker schriebe auch über Architektur; er möchte einen Aufsatz über ein großes, sehr

feines Vorortterrain haben. Als er mit sanftem Zwang vor die Tür gesetzt wird, wundert er sich; er wolle doch nichts geschenkt. Der Postbote bringt acht Seiten lange Briefe von deutschen Idealisten, worin Worte wie Volksverführer und Kulturverderber die zartesten Ausdrücke sind. Die Unterschriften sind unleserlich. Und enthusiastische Lobepistel kommen von solchen, die ihre greifbaren Interessen durch eine ausgesprochene kritische Meinung gefördert sehen. Ganz selten nur meldet sich die Uneigennützigkeit.

Zum Eklat kommt es, wenn der Kritiker es sich beifallen läßt, seine Meinungen zu modifizieren, und wenn er naiv genug ist, nicht einzusehen, warum er das verhehlen soll. Denn man erwartet von ihm die Allüren der Unfehlbarkeit. Einer Unfehlbarkeit freilich, die deutlich im Parteiton der Zeitungen gefärbt sein soll, die volle und ganze Wahrheiten gibt, doch ohne Ärgernis, die den Kern der Dinge bloßlegt, doch mit zarter Schonung aller mächtigen Vorurteile. Zeigt der Schriftsteller Entwicklung, korrigiert er heute das Urteil vom vorigen Jahr, so ärgert sich der Leser, der einen sicheren Vordenker haben will; der Künstler fühlt sich peinlich berührt, denn wenn er nicht mehr weiß, wie er mit der Kritik daran ist, so mag der Henker produzieren; und die Leute, die ihr Leben dem Satz vom Grunde unterstellt haben, wittern eifrig umher und fragen: wer bezahlt diese Schwenkung? oder: wofür will er sich rächen? Alle tun, als sei der Kritiker ein Makler, als wäre es seine Aufgabe, den Künstler zu lancieren, den Leser zu unterhalten, zu belehren, zu „erziehen" und den Kunsthändler in seinen Spekulationen zu unterstützen.

Etwas für beide Teile tief Erniedrigendes liegt in dieser Anschauung, die nur durch einen Mangel an Selbstgefühl zu erklären ist. Der rechte Kritiker hat vorderhand mit dem Publikum gar nichts und mit den Werken der Künstler nur in der Weise zu tun, wie der Maler mit den Objekten der Natur. Er hat eine Erkenntnisarbeit zu verrichten, die genau so voraussetzungslos und mit Bezug auf irgendwelche profanen Interessen zwecklos ist, wie die

Arbeit des Künstlers oder Historikers. Dieser Arbeit gibt er sich hin, weil er muß; „denn es ist Drang, und so ist's Pflicht". Der zwecklose Zweck solcher Tätigkeit, um im Sinne Kants zu sprechen, ist individuelle Entwicklung. Wenn diese überall das Allgemeine streift, wenn sich darin auf den verschiedenen Stufen das Verwandte spiegelt, und wenn sie im Fortschreiten das Nützliche wirkt, so sind das notwendige Nebenerscheinungen. Wie der Maler seine Gefühlskraft entwickelt, indem er sie bildhaft darstellt, wie der Forscher sein Lebensgefühl steigert, indem er die Zusammenhänge der Dinge und deren Bezug zu einer höchsten Idee untersucht, so will der Kritiker sich selbst und in sich selbst die Welt begreifen, indem er die Naturgeschichte der Kunstwerke, deren Wirkungen und Gesetzmäßigkeit erforscht. Sein Weg führt vom Irrtum zur Erkenntnis. Er beginnt zu schreiben, sobald er seine Gefühle als Gedanken zu formulieren vermag, wie der Maler zu malen anfängt, wenn er die Farben zu mischen versteht. Der Anspruch des Publikums, er solle warten, bis er „fertig" sei, ist ihm lächerlich. Fertig ist man im Grabe. Bis er „reif" ist, vermöchte er gar nicht zu warten, weil nur im Schreiben seine Erkenntnis reifen kann, und weil sein Talent sich äußern muß, sofern es ein Naturtrieb ist. Daß seine Tätigkeit ihn fortgesetzt mit den Werken der Künstler, mit den Empfindungen des Publikums, ja mit wirtschaftlichen Erwägungen geschäftlich Interessierter in Berührung und oft in Konflikt bringt, ist wieder eine Konsequenz, die mit dem Problem nur mittelbar zu tun hat. Wenn es nicht zu leugnen ist, daß diese gefährlichen materiellen Berührungen mit profanen Interessen manchem Kritiker verderblich werden, so daß er allein dieser fremden Interessen wegen da zu sein scheint, ja es in vielen Fällen nur ist, so darf das Publikum solche Entgleisungen, selbst wenn sie sich häufen, nicht als Norm nehmen und der Korruption gegenüber Pflichtregeln für die Kritik aufstellen, die diese, sofern sie ihrer wahren Aufgaben sicher ist, unmöglich anerkennen kann.

Wie der Kritiker sich selbst Rechte gibt, weil er sie durch einen inneren Drang legitimieren kann, so hat er sich seine Pflichten

auch selber vorzuschreiben. Beides: Rechte und Pflichten ergeben sich aus dem Prinzip seiner Tätigkeit. Alles, was der reinen, zwecklosen Erkenntnisarbeit dienen kann, ist erlaubt; verboten ist aber, was zur Erlangung von Erkenntnissen entscheidenden Wert nicht hat. Niemals dürfen die äußeren Beziehungen, die den Kritiker mit dem Publikum, dem Künstler, dem Geschäftsmann in Verbindung bringen, wichtiger werden als der individuelle Entwicklungsgedanke. Wenn dieser zur Hauptsache gemacht wird, ergeben sich die wohltätigen Wirkungen nach außen von selbst. Zur fruchtbaren Vollendung einer solchen persönlichen Entwicklung gehört es aber auch, daß der Kritiker sich selbst — das heißt also: schreibend, öffentlich — Rechenschaft über Wandlungen im Urteil ablegt. Er hat nicht nur auf Resultate zu achten, sondern auch auf die notwendigen Wege dahin. Im Grunde hat er es nur mit der eigenen Seele zu tun. Darum muß er sich selbst und die Psychologie seiner Nach- und Mitempfindungsfähigkeit gründlich und ohne Scheu zergliedern. Keine Selbstliebe, keine Gedanken an mögliche Wirkungen auf andere dürfen ihn davon abhalten. Der Kritiker darf nicht nur alles sagen, was zur Vermehrung seiner Erkenntnis beiträgt, sondern er muß alles sagen, – die Grenzen jenes Taktgefühls, das für den Wohlerzogenen auch gilt, wenn er mit sich allein ist, immer vorausgesetzt.

Überall und fortwährend sehen wir das kritische Urteil sich wandeln und entwickeln. Vor einem neu auftauchenden Genie steht der souveränste Geist eine Zeitlang ratlos. Das stolze Wort Nietzsches: „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt", ist der rechte Wahrspruch für Kritiker, die sich nicht mit dem Begriff einer kalten „Gerechtigkeit" festnageln lassen wollen, sondern auf dem Umwege der Analyse Wollende mit Zukunftszielen sind. Würde dieser Satz allgemein anerkannt oder handelten wir alle nach dem Wort Bismarcks: „Ich lerne vom Leben, solange ich kann", so ginge die für die Kritiker wie für das Publikum wichtige Entwicklungsarbeit nicht meistens im Verborgenen vor sich, ängstlich verhehlt und raffiniert unter Taschenspielerkunststückchen versteckt. Nichts

tut unserer verlogenen, unselbständigen Publizistik mehr not, als die Öffentlichkeit des Vorganges, wie sich natürlich und logisch bei jedermann aus Irrtum Einsicht, aus dem Falschen das Richtige ergibt. Es handelt sich hier nicht nur um die immer ein wenig als Drohnen geltenden Ästhetiker, sondern um alle Kritiker der Kultur, der Religion, des Sozialen und vor allem der Politik; und es handelt sich ferner um das Schicksal unseres zur Großmacht gewordenen Journalismus. Aus Parteienge und Fraktionszwang, aus Vorurteil, Begriffsstutzigkeit und Verderbtheit kann die gesamte, alle Gebiete umfassende öffentliche Kritik nur herauskommen durch offene, voraussetzungslose Wahrheitsforschung und durch deren rückhaltlose Darlegung. Nur so ist eine nützliche Erziehung des Kritikers, und in der Folge des Volkes, zur Sachlichkeit garantiert. Heute scheinen die Dinge und Begebenheiten immer nur der Meinungen wegen da zu sein; das Ziel jeder Kritik ist es aber, vom Objekt das Gesetz zu empfangen. Die Persönlichkeit erlangt nur volle Reife und zugleich die höchste Wirkungsmöglichkeit, wenn sie sich ganz der Sache hingibt und sich völlig versenkt in die Gedanken, die schon in den Dingen liegen und nur herausgerissen zu werden brauchen. Sachlichkeit in der Ästhetik, in der Politik, in allen Fragen der sozialen Entwicklung ist die Vorbedingung auch für eine nationale Erstarkung. Vom Kritiker muß die Nation die rechte Art der Kritik lernen. Ja, das Ideal ist ein ganzes Volk solcher Kritiker, die von der sachlichen Einsicht und der voraussetzungslosen Erkenntnis allein ihr Ziel empfangen.

Von einer umfassenden, auf Selbstkritik beruhenden Kritik ist heute noch wenig zu spüren. Die vereinzelten Versuche sind immer der Gefahr ausgesetzt, Verdächtigungen und häßlichen Verleumdungen anheimzufallen. Die Besten scheuen sich meistens vor dem offenen Bekenntnis einer Urteilsmodifizierung, weil sie sich weniger als Schüler der Erkenntnis fühlen denn als Schulmeister, die ängstlich Sorge für ihr Prestige tragen müssen. Daran denken sie leider zu selten: daß sie in diesem Fall leicht zu Geschöpfen, zu Marionetten ihrer eigenen Ideen werden, daß von

einer fruchtbaren Entwicklung unter solchen Umständen nicht die Rede sein kann, und daß die daraus resultierende Erstarrung die ursprünglich richtige Idee in Gefahr bringt, zu etwas Falschem zu werden. „Es gibt für den Menschen nur eine Schuld, die, nicht er selbst zu sein: denn dadurch, daß er dieses nicht ist, lehnt er sich gegen den auf, der seine Existenz gewollt und als eine so und so bestimmte gewollt hat." Man kann diesem Gedanken Paul de Lagardes hinzufügen: nur der Mensch, der ganz er selbst ist und es bleibt, wird der Allgemeinheit ein wahrhaft nützlicher Diener. Aus dem Müssen der Individuen zieht die Gemeinschaft den höchsten Nutzen, nicht aus dem immer kurzsichtigen Wollen.

MARIA STUART

Es wird glaubwürdig erzählt, daß Frank Wedekind unzufrieden gewesen sei, wenn seine Dramen auf dem Theater in naturalistischem Konversationston dargestellt wurden, daß er für seine Stücke einen pathethisch erhöhenden Stil gefordert habe und seine Prosa nicht viel anders gesprochen wissen wollte, wie Schillersche Jamben deklamiert werden. Dieser Anspruch bleibt unverständlich, solange man nur auf die das Vulgäre keineswegs scheuende Prosa der Wedekindschen Dramen blickt; er gewinnt aber an Berechtigung, wenn man erkennt, daß der Naturalismus dieser Prosa etwas Provoziertes hat, und daß die Menschen, die sich ihrer bedienen, immer mehr oder weniger Träger eines ins Utopische sich versteigenden Idealismus sind, oder daß sie beherrscht werden von elementarischen Urtrieben, die im Sozialen zu Zerrbildern werden. Wedekinds Dramen sind auch Tragikomödien der Form insofern, als sich ein heftig eifernder, ja sittlich geifernder Idealismus einer scheinbar zwanglosen Redeweise bedient, als die Idee und ihre Ausdrucksform einander beißen wie komplementäre Farben. In diesem Widerspruch liegt die anziehende und zugleich abstoßende

Originalität der Wedekindschen Dramatik. Eine der Anlage nach pathetische Natur brütet im Gefängnis der Skepsis.

Ein Stilzwiespalt, der hiermit eine gewisse Ahnlichkeit hat, besteht in Schillers „Maria Stuart". Nur ist in diesem Drama das Verhältnis von Idee und Form genau umgekehrt. Bei Schiller ist die Form pathetisch idealistisch, und die Handlung ist naturalistisch. Diese Behauptung mag zuerst wunderlich erscheinen. Denn die Konvention sieht seit langem schon in der Maria eine fromme Märtyrerin, die den Taschentüchern im Parkett reichlich zu tun gibt — sie sieht in diesem Stück nirgends Naturalismus. Die Auffassung ist entstanden, weil Schiller die Menschen und die Handlung mit einer hinreißenden Jambenpracht bekleidet hat, weil das Drama nur so glitzert von goldenem Versgeschmeide, weil die schönen Wortornamente alle Ecken und Kanten raffaelitisch glätten und das Gemeine sogar anmutig machen. Der Adel des Wortes läßt alle Personen bedeutend und selbst liebenswürdig erscheinen; und das Publikum nimmt, wie so oft, das Äußere für das Innere. In Wahrheit unterscheidet sich „Maria Stuart" in merkwürdiger Weise von Schillers anderen Theaterwerken dadurch, daß in dem Stück — von einigen Nebenfiguren abgesehen — nicht ein einziger anständiger Mensch vorkommt. Oder vielmehr — da dieses nicht viel sagen würde — kein höherer Mensch und darum kein eigentlich tragischer Charakter. Alle Personen handeln zweckmäßig. Das heißt, sie handeln um erkennbarer praktischer Vorteile willen. Maria will vier Akte lang die Freiheit; wenn sie sich im letzten Akt notgedrungen zufrieden gibt, so macht die Resignation ihr Schicksal auch nicht tragisch. Ihr Schicksal ist nur traurig. Elisabeth will als Königin und Frau durch Marias Tod Vorteile erlangen. Mortimer will Maria besitzen, so sehr er in mißgeschaffener jesuitischer Schwärmerei auch den Himmel ins Spiel zieht. Leicester will immer nur das Nächste. Burleigh allein wächst mehr in ein geistiges Wollen hinein, doch hat Schiller ihn nur als Triebrad der dramatischen Maschine benutzt, anstatt ihn in den Mittelpunkt der Handlung, vor den

Konflikt von Staatsräson und Menschlichkeit zu stellen. Diese allgemeine Zweckmäßigkeit des Wollens und Handelns widerspricht nun dem, was wir tragisch nennen. Zur Tragik gehört das Irrationale, das allein unlösliche Konflikte erzeugen kann. Wallenstein, Karl Moor, Ferdinand, Johanna d'Arc — sie alle wollen nicht das praktisch Zweckvolle; keine Theatergestalt großen Stils will es. Ihr aller Tragik liegt im Gegenteil, in dem unüberwindlichen Widerspruch eines unhemmbaren inneren Triebes mit der zweckvoll organisierten Menschenwelt. Dieses ist, im Guten oder Bösen, ihr Idealismus, der sie ins Heroische erhebt. Wo die nüchterne Zweckmäßigkeit herrscht, da ist immer auch Naturalismus. In diesem Sinne ist „Maria Stuart" ein Werk des Naturalismus. Die Handlung erhebt sich nur wenig über die politisch-höfische Intrige, allen Motiven haftet etwas Gewöhnliches an. Da dieser Naturalismus nun aber mit einem ungewöhnlichen dichterischen Schwung dramatisch ausgedrückt worden ist, da er mit pathetischer Versgewalt verbunden worden ist, mußte notwendig das Rhetorische entstehen. Und das Tragische mußte sich in das Theatralische verwandeln. In keinem Werk triumphiert Schillers theatralisches Talent denn auch wie in „Maria Stuart"; an den großen Tragiker des „Wallenstein" wird man aber nur noch äußerlich erinnert. Während der Arbeit schrieb der Dichter an Goethe, daß er sich „jetzt des dramatischen Organs bemächtigt habe und sein Handwerk verstehe". Das ist durchaus richtig; nur ist die Arbeit zu sehr ein Werk des theatralischen Handwerks geworden, sie ist gemacht, nicht — als Ganzes — erlebt, sie enthält einen Dumas-Zug.

Goethes helläugiger Wirklichkeitssinn hat einen Kernpunkt getroffen, als er sagte, er sei neugierig, wie das Publikum es aufnehmen werde, wenn „die beiden Huren" auf der Bühne miteinander zankten. Die Tragik des Stückes läuft wirklich auf die Rivalität zweier gekrönter Dirnen hinaus. Es ist nicht eben schwierig, die beiden weiblichen Gestalten in eine tiefere Sphäre zu verlegen, ja, sie sich im niedersten sozialen Milieu lebend vorzustellen. Es

ist der Gegensatz der egoistisch kalten, heuchelnd berechnenden Dirnennatur im Gegensatz zu der maßlosen, sich selbst zerstörenden, viel mißbrauchten und in Augenblicken naiv weiblichen Dirnennatur. Auch das Dirnenschicksal kann nun zwar auf dem Theater wahrhaft tragisch erscheinen; in diesem Fall aber erscheint es nicht so. Der Dichter hat es bei einer Situation bewenden lassen, die Gewicht erhält durch das Geschichtliche, die theatralisch sehr wirksam ist, von der aber gilt, was Schiller selbst von Goethes „Egmont" geschrieben hat: „Wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken."

Um so mehr erkennt man vor einer solchen dramatischen Arbeit, was die Form über den Stoff vermag. Hier bewirkt es die Form, daß die Zuschauer immer wieder für Maria Partei ergreifen und in ihr etwas wie eine Madonna Furiosa sehen. In der Tat ist es auch schwierig, den Gedanken, der mittels eines schönen Verses ausgesprochen wird, nicht für bare Münze, nicht absolut zu nehmen. Was fortreißt, gilt gemeinhin auch als wahr. Es ist Schiller das Wunder gelungen, durch eine edle Sprache aus häßlich schön zu machen. Worin er es versehen hat, das zeigt ein Vergleich mit Shakespeare. Auch dessen Dramen haben die große Versmelodie; aber die Gemeinen, die Schurken tragen darin, bei aller Wortpracht, ihr Herz gewissermaßen in der Hand, sie sagen immer wieder zum Zuschauer: ich bin gemein, ich bin ein Schurke, und ich will es sein. Dieses unnaturalistische Sichzurschaustellen gehört offenbar zum Wesen der dramatischen Akustik, einerlei, ob es nun monologisch oder dialogisch geschieht.

Diese Anmerkungen werden nicht gemacht, um Schiller zu verkleinern, sondern um seine Gestalt wirklicher machen zu helfen. Keiner unserer Geisteshelden wird so konventionell betrachtet wie Schiller. Die meisten Deutschen kennen in Abbildern nur süßlich idealisierte Schillerköpfe. Es gibt eine Profilzeichnung des alten Gottfried Schadow, wo unser Nationaldichter mit seiner ungestüm vorspringenden Nase geradezu häßlich erscheint, in der aber, weit mehr als in jenen Verschönerungen, das mächtige, kalt-heiße Genie

aufleuchtet. So ist es auch mit dem geistigen Bildnis Schillers. Wer diesen großen Dichter menschlich und wahr sieht, verliert nicht, sondern gewinnt. Helden können ihrem Volke erst dann wahrhaft helfen, wenn sie ganz lebendig erfaßt und kritisch bewundert werden. Dann erst hören sie auf, starre Idole zu sein, dann erst laden sie alle Volksgenossen ein, sich geistig und sittlich zu der Höhe zu erheben, wo sie selbst unsterblich stehen.

CHARLES DICKENS

IN wie viel verschiedenen Situationen meines Lebens hat doch Dickens aus seinen Büchern zu mir gesprochen!

Blicke ich zurück, so sehe ich zuerst einen Handwerkslehrling auf seiner Arbeitsstelle in einem offen gebliebenen Bücherschrank den „David Copperfield" entdecken, sehe ihn damit während vieler Frühstücks- und Vesperpausen auf einem umgestülpten Eimer dasitzen, unter den lärmenden Gesprächen der Gehilfen in glühender Hast über die Seiten dahineilen, in steter Furcht vor dem Meister — selbst wie ein kleiner Copperfield. Ich sehe später in der Fremde einen jungen Arbeiter mit verzweifeltem Leichtsinn eines Sommertages Stellung und Verdienst mitten am Tage im Stich lassen, für die letzten Groschen die Reclambände der „Zwei Städte" kaufen, damit vor die Stadt eilen und bis in die sinkende Sonne hinein lesen, erschüttert nach würdigeren Taten sich sehnen. Ich sehe einen Kranken, dem viele in einem gefängnisartigen Krankensaal verbrachte Wochen durch Dickens' Bücher zu einer festlichen Ruhezeit werden, sehe dann viele Jahre den von der Tagesarbeit Ausruhenden mit diesen Büchern in den behaglichen Lichtschein der Lampe rücken und den Vater am Bette der kranken Kinder mit einem Werk von Dickens lange, stille Nächte durchwachen. Es hat dieser Dichter mich mit der Fülle seiner Gestaltung beschenkt seit manchem Jahrzehnt, hat auf mich gewirkt im Glück und im Unglück, hat teilgenommen an meiner Einsamkeit und an der

Gesellschaft der mir Liebsten. Und nie habe ich die Bücher fortgelegt ohne starke Bewegung, nie ohne den Vorsatz, nach irgendeiner Richtung besser zu werden. Ohne Demütigung denke ich der Tränen, die dieser Engländer mir zu entlocken gewußt hat, und ohne Reue der vielen Lebensstunden, die ich ihm gewidmet habe.

Dickens ist mir — und vielen anderen, in deren Namen zu sprechen ich die Gewißheit habe — mehr als ein Romandichter, soviel er als solcher auch ist. Das Größte an ihm ist nicht seine immer doch recht manierierte Erzählungskunst, ist nicht sein oft peinlich absichtlicher Hogarthhumor, ist nicht seine erstaunliche Beobachtungsgabe für das sichtbare Menschlich-Allzumenschliche, ist nicht seine unerschöpfliche, atemlos machende Kompositionsphantasie, nicht die tiefe Empfindsamkeit seines großstädtischen Idyllengefühls und auch nicht die erstaunliche Fähigkeit, Charaktere zu skizzieren. Man muß sogar sagen, daß Dickens, so groß er als Talent ist, als Künstler keineswegs Größe hat. Er ist zu tendenzvoll, um der höchsten Objektivität fähig zu sein. Er ist nicht einmal frei vom englischen „cant". In manchem Punkt ragt der Gewaltmensch Balzac mit seinem daumierhaften Pathos weit über ihn hinaus; und Dostojewski gar, diese mystische Rembrandtnatur der neueren Dichtung, weist in eine Sphäre hinüber, die Dickens kaum hier und da einmal geahnt hat. Es ist in den sozusagen geschlechtslosen Romanen des Engländers viel zu viel Unterhaltungsliteratur; sie berühren sich mit den Abenteuerromanen des älteren Dumas, ja mit den Sensationen Eugen Sues. Auf der anderen Seite ist Dickens ein Heimatsdichter im Sinne von Fritz Reuter, nur daß er für ein Weltreich schrieb, wo Reuter allein für die bäuerliche Bevölkerung Norddeutschlands dichtete. Dickens ist nicht nur im fördernden, sondern auch im beschränkenden Sinne ganz Engländer, ist es so sehr, daß wir Deutschen ihm nicht einen einzigen Romandichter zur Seite stellen können, der nur entfernt so viel charakteristisches Volkstum in seiner Persönlichkeit vereinigt, und der das allen Volksgenossen Gemeinsame mit gleichem Talent zu Typen verdichten könnte. Was ist es nun also, daß dieser Dichter

dennoch über sein Land hinaus so stark und dauernd zu wirken vermag, daß man seine Romane vier-, ja sechsmal liest, während Balzac beim zweitenmal schon ermüdet und ein wenig langweilt? Wie kommt es, daß er in jedem Freund der englischen Literatur von neuem über den formal viel feiner kultivierten und künstlerisch bewußteren Thackeray siegt? Daß er dem Deutschen ein Stück seines Lebens, seines Herzens geworden ist?

Die unendliche Güte ist es, die diesen typischen Engländer der Menschheit unentbehrlich macht: es ist das große Herz, was ihn den Unsterblichen sich zugesellen läßt.

Dickens' Christentum ist viel mehr als englischer Puritanismus. Er hat jene Liebe, die über alles siegt, die das Kleine groß macht, die weiser ist als alle Klugheit, und die sogar die Gefahren der Sentimentalität überwindet, weil sie in einem wahrhaft genialen, fortreißenden Lebensgefühl wurzelt. Dickens ist im tiefsten Sinne ein gläubiger Mensch, im Gegensatz zu dem letzten Endes ungläubigen Balzac; in seinen Romanen herrscht — bis zur Banalität — die poetische Gerechtigkeit (und darum auch die Handlung), weil er an die Endlichkeit des Leidens und an die Unendlichkeit der Seele glaubt. Was ihn größer macht als seine einzelnen Werke, ist dasselbe, was auch seine Zeitgenossen und Landsleute Carlyle, Ruskin, Morris größer macht als ihre Taten: ein wahrhaft edles Menschentum. Selbst dort noch, wo sich die Güte philisterhaft idyllisch oder bourgeoismäßig moralisierend gibt, fällt auf sie ein Strahl des ewigen Lichtes. Daher kommt es, daß sich der Leser so oft in die Romangestalten dieses Profanepikers verliebt, ja daß sich der Dichter selbst in sie verliebt und es ganz naiv zeigt. Pickwick, dieser mit Sam Weller, seinem Sancho Pansa, durch England reisende Bourgeois – Don Quichotte, ist in den ersten Kapiteln eine Gestaltung der Ironie und in den letzten eine Gestaltung lächelnder Liebe. Betsey Trotwood und Pegotty, Joe Gargery, Micawber und andere groteske Figuren Dickensscher Romane, sie siegen durch die Liebenswürdigkeit ihres Herzens. Selbst die Helden der Halbheit, die Eugen Wrayburn, Pip, Richard, Martin Chuzzlewit, Steerforth

und Sidney Carton, sie alle scheinen nur da zu sein, um den Satz vom kategorischen Imperativ zu erhärten. Man sieht über das präraffaelitisch Klischeehafte in der Schilderung der weiblich Vollkommenen, der Agnes und der Nelly, der Esther, Klein-Dorrit, Florence, Lizzie und Biddy hinweg, um der mütterlich keuschen Zartheit des Gefühls willen, das an solchen Gestalten gebildet hat. Man nimmt die manierierte Kolportage-Artistik fast kindlich gezeichneter Karikaturen von Schurken wie Uria Heep, Pecksniff, Rigaud, Quilp gern in den Kauf, und freundet sich dafür fürs ganze Leben an mit dem ehrlichen Tom Pinch, mit Tim Linkinwater, Traddles und dem alten Pegotty.

Es ist die Herzlichkeit eines in all seiner englischen Bürgerlichkeit freien Menschen, was fortgesetzt zu allen Lebensaltern und zu allen rasseverwandten Völkern spricht. Es gehört diesem Dichter nicht eigentlich unser Tag; die Feierabendstunden aber gehören ihm noch heute wie in jenen Tagen, wo die Leser der Monatshefte dem Postboten entgegenwanderten, um früher im Besitz der Fortsetzungen zu sein. Dickens ist so recht ein Genie der Feierabendstimmung, der Kamineckenstimmung. In dieser Eigenschaft hat er unzähligen Menschen glückliche Stunden bereitet und immer neu eine gute Lebenszuversicht geweckt. Er ist einer der ganz wenigen Engländer, die sich in Deutschland Liebe zu erringen gewußt haben.

IBSENDÄMMERUNG

IM „Volksfeind" läßt Ibsen seinen Doktor Stockmann, in dessen großer Programmrede, sagen: „Eine normal gebaute Wahrheit lebt — sagen wir — in der Regel siebzehn bis achtzehn, höchstens zwanzig Jahre; selten länger." Dieser Ausspruch richtet sich nun auch gegen die Wahrheiten, die Ibsen in seinen Dramen verkündet hat; auch diese sind schon recht gealtert, und einige von ihnen werden wohl demnächst ganz eingehen. Daß dieses das Schicksal jeder dramatischen, jeder tragischen „Wahrheit" sei, darf man

freilich nicht sagen. Die Wahrheiten der „Minna von Barnhelm", des „Wallenstein", des „Prinzen von Homburg" oder, um über das Nationale hinauszugehen, des „Hamlet", „Heinrichs IV.", oder selbst des zeitenfernen „Ödipus" leben ja noch nach Jahrhunderten und werden, mehr oder weniger, wie etwas ewig Aktuelles empfunden. Ibsens Wahrheiten sind schneller sterblich, weil ihnen das Elementare fehlt, weil sie alle absichtsvoll gedacht, weil sie überhaupt zu sehr gedacht sind; es sind nicht so sehr allgemein menschliche als vielmehr soziale Wahrheiten, und sie sind darum abhängig vom Wandel der sozialen Anschauungen und Einrichtungen. Dem Zuschauer fällt es immer häufiger auf, wenn er sich im Theater selbst beobachtet, daß gewisse Züge dieser Dramen, die früher quälend und beunruhigend gewirkt haben, heute satirisch, ja ausgesprochen komisch auf ihn wirken. Verfolgt man diese Empfindung, so gelangt man bald zu der Erkenntnis, daß Ibsen sich grundsätzlich in seinen bürgerlichen Dramen im Stil vergriffen hat, und daß er es eben getan hat, daß er es hat tun müssen, weil er zu sehr abhängig gewesen ist von den zeitlich beschränkten „Wahrheiten".

Sieht man das Lebenswerk dieses genialen Mannes tendenzlos an, so stellt sich — heute — wie von selbst die Überzeugung ein, daß die meisten der Stoffe, woraus Ibsen seine Tragödien der menschlichen Seele gestaltet hat — mit ungewöhnlicher Bildungskraft, mit einer Kunst, worin oft ein altmeisterliches Können ist —, recht eigentlich Lustspielstoffe sind, daß die Gestalten, die sich so intensiv, aber immer auch passiv, mit ihren Empfindungen beschäftigen, als sei das die einzig ernste Angelegenheit des Lebens, ihrer Anlage nach zumeist Komödienfiguren sind. Diese Behauptung ist auch von anderer Seite schon ausgesprochen worden. Zuerst hat wohl Paul Ernst in seinem Ibsen-Essay, einem Bändchen der „Dichtung", darauf hingewiesen, und dann hat der Badener Arzt Georg Groddeck mit einer Vortragsfolge, die er „Tragödie oder Komödie? eine Frage an die Ibsenleser" nennt, die Angelegenheit sehr ernsthaft, aber ohne aufs Künstlerische einzugehen, be-

handelt. Vielleicht haben auch andere noch in diesem Sinne geschrieben; jedenfalls sind die Stimmen ungehört verhallt. Jetzt scheint aber eine gewisse allgemeinere Bereitschaft da zu sein, es scheint an der Zeit, einmal eine Diskussion im größeren Umfange zu eröffnen. Es handelt sich ja keineswegs um eine müßige oder um eine nur literarische Formfrage, sondern um Fragen der Weltanschauung, die irgendwie jeden einzelnen angehen. Die Entscheidung darüber, ob die Menschen und Probleme, die Ibsen vor unseren Augen dramatisch bewegt, tragisch oder komisch aufgefaßt werden müssen, oder welche innere Berechtigung die modernen Zwitterformen der Tragikomödie, die sich bei Ibsen schon ankündigt, hat, zieht andere wichtige Lebensentscheidungen nach sich. Nicht nur eine Kunstfrage ist es, wenn ein Zeitalter den Don Quichotte als komische Figur, und wenn ein anderes ihn todernst darstellt. Es ist der Umstand, daß Ibsen zur reinen Komödie nicht gelangt ist, trotzdem in den meisten seiner Stücke die Grundlinien einer wahrhaft glänzenden, neuartigen und unsterblichen Komödienkunst vorgezeichnet sind, auf einen Mangel an menschlicher Souveränität zurückzuführen. Dieser Mangel an Souveränität charakterisiert die ganze Literatur der letzten Jahrzehnte, und es ist von größter Wichtigkeit zu wissen, ob die Dichter und das Publikum aus diesem Zustand nun herauskommen wollen und können. Ibsen und mit ihm sein Publikum — es war das beste Publikum, das ein Dichter sich wünschen mag — haben nicht über den Zeitproblemen gestanden, sondern mitten darin. Mehr Talent als Ibsen — als Strindberg oder Wedekind sogar, um noch zwei andere Dichter zu nennen — braucht ein Dramatiker gar nicht zu haben; es reicht vollauf zu Ewigkeitswerken, wenn die rechte Kunstform gefunden und gemeistert wird. Daß Ibsen offenbare Lustspielstoffe mit grausamer Konsequenz ins Tragische gezwungen hat, daß er widerstreitende Elemente tragikomisch zusammengebracht und aufs schwerste oft gegen das künstlerische Stilgefühl gesündigt hat, daß ihm die große Ökonomie der Klassiker fehlt — das alles weist letzten Endes auf dieselbe Ursache zurück:

der ungemeinen Qualität der Begabung entsprach nicht die Qualität der Persönlichkeit. Und diese versagte auf dem entscheidenden Punkt, weil sie determiniert war von einer Zeit, die ein schlechtes, unruhiges Gewissen hatte, die erfüllt war von dunklen Gefühlen der Sündhaftigkeit, der es an der Unbescholtenheit des Instinkts fehlte. Das ist es, was Ibsens Werke vom Klassischen trennt, was sie im Letzten nicht hat frei werden lassen. Ibsen selbst steht imponierend und auch ein wenig komisch da, wie ein Sophokles im schwarzen Gehrock, mit Zylinderhut und Regenschirm, mit einem durch scharfe Brillengläser funkelnden Forscherblick und mit kleinstädtischen, kleinländlichen Gewohnheiten. In seinen Werken ist das Norwegische nicht allmenschlich geworden, vielmehr ist das Allmenschliche norwegisch geblieben. Dieser mächtige gestaltende Wille, der auf ganz Europa gewirkt hat, im Zeitalter der Weltwirtschaft, der Weltgesinnung, blieb stets von einer Atmosphäre philiströser Enge umgeben; es gebricht seinen Dichtwerken an Souveränität. Souverän ist sein Intellekt, nicht sein Lebensgefühl. Das Geschenk, das eine neidische Göttin diesem großen Theatertalent — nie hat ein Dramatiker es besser verstanden als er, ein Knäuel von Begebenheiten in Szenenfolgen logisch abzurollen — auf die Wiege gelegt hat, ist die Skepsis. Diese hat ihn aufs höchste klug und kritisch gemacht. Aber der heftige Wille verführte ihn dann zu dem Glauben, man könne als Skeptiker ein großer Tragiker werden, ja es zu werden, darin bestände eben seine besondere Mission. Ein folgenschwerer Irrtum! Der Skeptiker kann ein Humorist, ein Komödiendichter sein, wenn er sonst das Zeug dazu hat, nicht ein Tragiker. Tragisch kann nur der Kampf derer, die gern und stark leben, mit einem unentrinnbaren Geschick sein; und dargestellt kann ein solcher Kampf nur werden von einem Pathos, das dem Skeptiker von vornherein verdächtig erscheinen muß. Die Skepsis hat Ibsen fast immer verhindert, den Begriff des Schicksals elementar zu fassen. Er hat die allgemeine Tristheit des Lebens für tragisch gehalten. Darum kann er in seinen Stücken eigentlich nur Menschen brauchen, die sich eigensinnig verrennen

und alle mehr oder weniger unvernünftig handeln und denken. Schwierigere Situationen als die in Ibsens Dramen werden vom einfachen Volk täglich ohne alle Tragik aufgelöst. Fast immer fehlt der Zwang, der von außen kommt; der tragische Zwang bei Ibsen ist zumeist etwas Innerliches und ist darum eigentlich keiner, weil der Mensch fast immer sowohl so als auch so kann. Auf Psychologie ist schlechterdings die Tragik allein nicht zu gründen; das ist ein ganz schwankender Boden. Wo sich psychologische Erkenntnisse in Gestalten wirksam theatralisch begegnen, können spannende, ja dramatisch packende Diskussionen entstehen, aber nicht Tragik im höchsten Sinne. Nur im Gelächter hätte Ibsens unerbittliche Skepsis unsterblich werden und befreiend wirken können; im tragischen Gewande mußte sie zu einer Art von Tendenz-, zur Gedankendichtung führen, die nicht viel länger leben kann, als die Tendenzen und Gedanken es tun.

Auch diese Gedankentragik bleibt hoher Bewunderung wert. Und es sollen vor allem nicht die daher kommen, die schon vor fünfundzwanzig Jahren auf Ibsen schalten und nun sprechen: wir haben es gleich gesagt. Dieser seltsam große Mensch will geistig verdaut sein, wie Böcklin und Wagner, Nietzsche und Tolstoi verdaut werden mußten. Jetzt aber scheint es an der Zeit, aus der Bezauberung aufzuwachen. Die Literaturkritik sollte sich des Themas Ibsen von neuen Standpunkten bemächtigen. Um so mehr, als es eine sehr unterhaltende und belehrende Tätigkeit wäre. Eine ganze Zeit spiegelt sich im Geiste Ibsens, als seien alle Strahlen durch eine Sammellinse geleitet. Wo dieser bedeutende Dichter irrt, hat die ganze Zeit mit ihm geirrt, wo er stilwidrig ist, da war es seine Epoche überhaupt. Wir alle waren unfrei, als wir ganz frei zu sein glaubten und überstolz ein paar neue Einsichten, eine bessere Erkenntnis des sozialen Getriebes verkündeten. Dabei aber haben wir — ach, schon seit langem! — das freie Lachen verlernt, das stolze Achselzucken den Göttern gegenüber. Auch in der Beschäftigung mit Ibsen sind wir sentimentalisch gewesen, und das Urteil über das Leben ist stets moralinsauer geblieben, so

skeptisch es sich auch gab. Jetzt scheint eine neue Zeit anzubrechen. Wie bestehen vor ihr Nora und Hedda Gabler, Rebekka West, Ellida Wangel, Helene Alving, Hilde Wangel und alle die anderen Frauen, die in Ibsens Dramen — auch ein Problem für sich! — Trägerinnen des Willens und damit der Handlung sind? Wie erscheinen den von Erfahrungen Belehrten Gregers Werle und Brand, Stockmann und Solneß und andere Verwandte des Edlen von la Mancha? Das alles sind Dinge, die wert sind, verhandelt zu werden. Denn es geht ja in allen Fällen um Zeit„wahrheiten". Um Wahrheiten, von denen Doktor Stockmann in seiner Volksversammlungsrede sagt, sie seien so hoch in die Jahre gekommen, daß sie auf dem Wege wären, wacklig zu werden. „Aber wenn eine Wahrheit so alt geworden ist, so ist sie auch auf dem besten Wege, eine Lüge zu werden, meine Herren!"

VIERTE REIHE:
ERZÄHLEND

DER VATER

DER Vater saß am Schreibtisch, um einen Brief zu beantworten. Das Schreiben war für einen Jugendfreund bestimmt, mit dem die Verbindung viele Jahre unterbrochen gewesen war. Diesem Freund, der als ein namhafter Künstler in einer anderen Stadt lebte, hatte der Vater vor einiger Zeit mitgeteilt, daß zwei seiner Söhne, beides Offiziere, kurz nacheinander im Kriege gefallen seien, und daß ein dritter Sohn schwer verwundet und verkrüppelt im Lazarett läge. Der Freund hatte sehr herzlich um nähere Mitteilungen gebeten, und nun saß der bekümmerte Vater vor einem Briefbogen, um zu schreiben. Er begann:

„Lieber alter Freund, ich danke Dir für Deine guten Worte. Es war eine Wohltat, einmal wieder Deine Stimme zu hören. Ich hätte Deinen Wunsch, Näheres über das schreckliche Unglück zu erfahren, schon früher erfüllt, aber ich kann selbst heute noch nicht zusammenhängend darüber sprechen. Ich bin ein gebrochener Mann. Mein Leben ist plötzlich leer geworden, und ich weiß nicht, wie wieder Inhalt hineinkommen soll. Der Boden, der mich trägt, ist erschüttert, alle Ziele sind mir genommen, und ich möchte am liebsten bei meinen beiden prächtigen Jungens sein."

Hier stockte das Schreiben. Nicht nur weil der Kummer ihn lähmte, sondern weil er mit Unbehagen fühlte, daß er von dem Freunde nichts mehr wußte, weil es ihm war, als enthülle er einem Fremden seine innersten Empfindungen. Er suchte sich die Gestalt des alten Freundes zu vergegenwärtigen und sich der Ursachen zu erinnern, die trennend zwischen sie getreten waren. Unwillkürlich begann er alte Briefe hervorzusuchen, die sie vor mehr als zwanzig Jahren sich geschrieben hatten. Es fielen ihm auch gleich die beiden letzten Schreiben in die Hand, die damals gewechselt worden waren, als die Freunde ziemlich zur selben Zeit heirateten. Das erste Blatt war das Konzept eines eigenen Briefes, und das zweite enthielt die Antwort. Die Briefe aber lauteten folgendermaßen:

„Wie oft denke ich jetzt der Abende, wenn wir beieinander saßen und über unsere Zukunft sprachen. Oder — uns war es dasselbe — über die Zukunft der Kunst, über die Menschheit. Wir schalten auf alles Halbe und Feige und verlangten, daß die Kunst ausdrücke, was in uns nach Ausdruck rang. Lieber, ich denke auch jetzt daran, und mir kommen die Tränen vor lauter Sehnsucht. Mit Stolz sehe ich, wie Du Dich anschickst, in Taten zu übersetzen, was wir damals träumten, wie Du auf dem Wege bist, ein großer Künstler zu werden. Jetzt aber mischt sich in diesen Stolz nicht mehr der Schmerz darüber, daß es mir nicht vergönnt ist, dasselbe zu leisten, daß ich bestimmt zu sein scheine, zeitlebens ein unbedeutender Zeichner, ein Angestellter in der Kunstindustrie zu bleiben, und daß ich nie aus der Mittelmäßigkeit, aus einer mir halb verächtlichen Tätigkeit herauskommen werde. Denn ich will in diesen Tagen heiraten. Die Hindernisse sind endlich beseitigt, ich habe tüchtig gespart und für meine Zukunft einen Plan gemacht. Ich fühle, daß ich selber nichts Rechtes werden kann, daß ich für mich resignieren muß, aber ich will mein Leben meinen Kindern weihen. Ich selbst bin nur ein Übergangsmensch, ein Zwischenglied, von der Natur bestimmt, das Höhere zu erzeugen. Mein Beruf soll es werden, ein Vater zu sein. Alle meine Kraft, mein ganzes Leben soll meinen Kindern gehören. Sie sollen einst erreichen, was mir versagt bleibt; ihnen bringe ich mich dar, ihre Talente sollen vom ersten Tag ab erkannt werden, ich will ihren Charakter stählen und ihrem Willen ein Ziel weisen. Während ich unten stehe, sollen sie zu Ruhm und Würden emporsteigen. Meine Frau und ich wollen entbehren, unser Leben soll der strengen Pflicht gehören, und unsere Kinder werden unsere Kunstwerke sein. Indem wir unseren Kindern dienen, wird in unser Leben der Inhalt kommen, während wir alles opfern, werden wir glücklich sein. Für mich beginnt ein neues Leben. Meine Jugend begrabe ich, um sie in meinen Kindern auferstehen zu lassen; damit sie frei werden, entsage ich. Das Muster eines Vaters zu sein, das erkenne ich jetzt als meine Bestimmung. Beglück-

wünsche mich, Lieber, zu meinem neuen Leben, und bleibe mein Freund; sei oft unser Gast, und werde auch Du meinen Kindern ein Erzieher zum Höchsten!"

Dieses hatte der Vater geschrieben. Der Freund hatte darauf geantwortet:

„Ich kann Dir nicht Glück wünschen und teilhaben an Deinem neuen Lebensplan. Während ich Deinen Brief las, wurde mir bange zumute. Ich habe das Gefühl, als wenn Du im Begriff bist, einen Fehler zu begehen, der sich schwer rächen muß, und ich beschwöre Dich, Dein Leben nicht in dieser Weise nach Prinzipien und Theorien einzurichten. Kein Mensch ist ein Übergang, ein Zwischenglied, keiner wird geboren, ausschließlich Vater zu sein. In erster Linie ist jeder Mensch für sich selbst da. Und nur indem er sich in höchster Weise selber genug tut, kann er andere fördern. Wenn Deine Tätigkeit Dich nicht befriedigt, so sollst Du nicht resignieren, sondern sollst mit allen Kräften den Platz suchen, der Deinen Fähigkeiten gemäß ist, einen Platz, auf dem Du fühlst, daß Du notwendig bist. Wenn Du Deine Arbeit nicht achten und lieben kannst, so ist alles andere vergebens, so kannst Du Deinen Kindern nie ein Vorbild werden. Denn im Beispiel liegt alles. Ich fordere von Dir, daß Du weiterhin an dem Glauben unserer Jugend festhältst, und daß Du Dir selber vertraust, bevor Du von Deinen Söhnen Bedeutendes erhoffst. Nur der Lebendige verbreitet Leben. Wie würdest Du wohl nach zwanzig Jahren dastehen, wenn Du alles auf Deine Kinder gehäuft hättest, und ein Unglücksfall entrisse sie Dir, oder wenn sie mißraten! Du wärst der Ärmste der Armen, weil Du Dich Deines Selbst entäußert hast. Vor einigen Tagen las ich ein Wort von Georg Simmel, das wie für Dich geschrieben ist: ‚Wenn die Menschen damit großtun, daß sie nur für ihre Kinder leben, auf sich selbst und ihr eigenstes Berufensein verzichten, um in der nächsten Generation ihre Aufgabe, ihre Vollendung, ihren Existenzsinn zu sehen, so ist das nichts als Wegschieben des Lebensproblems, eine Entlastung der eigenen Persönlichkeit: mag nun die

nächste Generation sehen, wie sie damit fertig wird, wir wollen gern alles tun, um sie dazu auszustatten. Wie wenn jemand, anstatt eine Aufgabe zu lösen, die ihm an einem bestimmten, entfernten Ort gestellt ist, einem anderen die Reise dahin bezahlt.' Das ist es. Dieses Entsagen, was so stark aussieht, ist in Wahrheit Schwäche. Ja, ungesund ist dieser Wille, die Söhne gewaltsam in eine höhere soziale Schicht hinaufzudrängen, sie zu Gegenständen des Ehrgeizes eines vom Leben enttäuschten Gemüts zu machen und von ihnen zu verlangen, sie müßten erreichen, was der Vater zu erreichen nicht imstande gewesen ist. Lieber Freund, lebe Dir selber. Und was Deine Kinder betrifft, so vertraue auf den, ohne dessen Willen kein Sperling vom Dach fällt. Magst Du Aufgeklärter ihn nicht Gott nennen, so gib ihm einen naturwissenschaftlich klingenden Namen. Vertraue Deiner Kraft; niemand ist unbedeutend, in einem Punkt kann jeder tüchtig, kann jeder ein kleiner Meister werden. Deine Bestimmung kann es nicht sein, ein idealer Vater zu werden, es ist Deine Bestimmung als Mensch, für Dich selber da zu sein. Bist Du ein ganzer Mensch, so bist Du ohne weiteres ein guter Vater. Laß uns leben, daß wir mit siebzig Jahren einander noch gegenübersitzen können wie in unserer Jugend, daß wir ebenso feurig dann noch von unserer Arbeit sprechen können, und daß diese Arbeit immer noch mit dem Höchsten zusammenfällt, was unser Volk, ja, was die Menschheit anstrebt."

Der Vater fiel in ein langes und tiefes Sinnen. Ja, das hatte sie auseinandergebracht. Aber jetzt begann er den Brief des Freundes zu verstehen. Und der Mann mit grauem Kopf, dem alles genommen worden war, was seinem Leben Inhalt gegeben hatte, dem das Dasein nur ein einziges großes Opfer gewesen war, saß gebeugten Hauptes da wie einer, der Unrecht getan hat. Er legte den Kopf müde auf den Arm und weinte über sich selbst.

LAZARUS

ALS Jesus den Lazarus erweckt hatte, verließ er mit seinen Jüngern Bethanien und wandte sich der Wüste zu. Den Wiederauferstandenen aber nahmen seine Verwandten und Freunde in die Mitte; nachdem sich das erste Grausen und Staunen über das unerhörte Wunder gelegt hatte, befreiten ihn von den Binden und Schweißtüchern und brachten ihn nach seinem Hause. Dort legten sie ihn aufs Lager und reichten ihm Speise und Trank. Während des Tages gingen die Bewohner des Fleckens dann ab und zu, um den aus einem Grabe Zurückgekehrten zu sehen, mit ihm zu sprechen und sich wortreich zu verwundern. Als es aber dunkelte und Lazarus müde war vom vielen Gespräch, verlief sich das Volk, und bald war Stille im Hause und im ganzen Ort.

Wie Lazarus nun am anderen Morgen erwachte, freute er sich des neugeschenkten Lebens und rief nach seinem Weib, damit sie ihm die täglichen Kleider bringe. Das Weib aber wurde verlegen, erblaßte und konnte zuerst nicht sprechen; endlich gestand sie, daß sie die Kleider bereits an einen umherziehenden Händler verkauft hätte, da sie ja doch zu nichts mehr nutze gewesen seien. Lazarus strafte sie mit harten Worten wegen dieser unanständigen Eile und befahl ihr, ihm ein anderes Gewand herbeizuschaffen. Als es gebracht war, erhob er sich, betete und gedachte, nun sich an seine Arbeit zu begeben. Vor seinem Tode war er Friedensrichter im Flecken gewesen, er war täglich ins Gerichtsgebäude gegangen, um Recht zu sprechen und Streitigkeiten zu schlichten. Als er nun das Gericht betrat, saß dort auf seinem Richterstuhl ein anderer Mann, ein alter Freund, der neben ihm lange gearbeitet hatte. Nachdem beide sich begrüßt und das Wunder noch einmal besprochen hatten, lud Lazarus den Freund ein, ihm nun den Richtersitz wieder zu überlassen. Der aber erstaunte und weigerte sich dessen. Ihm sei das Amt vom Statthalter übertragen worden, als er darum bat, er habe längst danach gestrebt und könne, ja, wolle nicht zurücktreten. Lazarus tadelte seinen Nachfolger dieser

starren Selbstsucht halber, der aber gab harte Worte zurück und sagte schließlich, er werde dem Drohenden kraft seines Amtes eine Strafe auferlegen, wenn dieser ihn weiter in der Ausübung seines Amtes störe. Lazarus entfernte sich voller Groll und begab sich zum Statthalter. Dieser kam ihm in seinem Palast neugierig entgegen und fragte nach allen Einzelheiten des wunderbaren Abenteuers. Als er aber hörte, wie Lazarus sich über den neuen Friedensrichter beklagte und sein altes Amt zurückforderte, wiegte er den Kopf und gab dem Kläger zu verstehen, er könne ihm in diesem Punkt nicht helfen, da dem Nachfolger das Amt ordnungsmäßig übertragen worden sei, und da der Fall, daß ein Gestorbener wiederkehre, nirgends im Gesetz vorgesehen sei. Und als Lazarus darzulegen begann, was er denn nun tun solle, weil er doch als reifer Mann nicht einen neuen Beruf ergreifen könne, und weil es ihm widerwärtig sei, ohne Arbeit dahinzuleben und von seinem Vermögen zu zehren, zuckte der Statthalter nur die Achsel. Dann aber wurde er betroffen und sagte nach einer Pause, auch das würde nun wohl nicht möglich sein, daß Lazarus von seinem Gelde lebe. Denn wenn er es noch nicht wüßte, so könne er es ja auch gleich sagen, daß wegen des Nachlasses ein Streit entstanden sei. Die Parteien wären schon bei ihm gewesen, um ihre Sache anhängig zu machen. Lazarus hätte seinem Bruder einen Teil des Vermögens hinterlassen. Nun aber sei der Bruder hiermit nicht zufrieden, sondern verlange einen größeren Anteil, und seine Witwe, das heißt seine Frau, bestritte andererseits auch den letzten Willen und wolle das ganze Vermögen für sich haben. Es seien harte Worte gefallen, harte Worte auch über Lazarus, und da die Rechtslage nicht klar sei, so habe das Gericht den Nachlaß mit Beschlag belegt, so daß vorderhand niemand das Vermögen angreifen dürfe, auch er selbst nicht — denn es sei ja fraglich, ob er noch ein Anrecht an seinem Besitz von früher habe. Lazarus sank erblassend auf einen Sitz. „Also kein Amt, kein Vermögen, nicht einmal eigene Kleider mehr.“ Dann ging er still von dannen, und der Statthalter sah ihm verwundert nach. Lazarus aber begab

sich zu seinem Bruder. Der empfing ihn mit erzwungener Freude, wurde jedoch verstockt, als die Rede auf die Erbschaft kam. Er wurde im Laufe der Unterredung heftig und schalt seinen Bruder und noch mehr dessen Weib, wogegen Lazarus dem Bruder Vorwürfe machte, weil dieser seinen letzten Willen so wenig geachtet hätte, daß über seinem Grabe gleich Streit und Zwietracht ausgebrochen sei. Am Ende gingen sie in Unfrieden auseinander.

Lazarus aber wandte sich seinem Hause zu. Dort hatte sein Weib während des Morgens in Ungewißheit, Reue und Angst in ihrem Gemach gesessen, ohne zu wissen, was sie fühlen und denken sollte. Als ihr Gatte eintrat, sah sie seinem Gesicht eine tiefe Trauer an. Er setzte sich neben sie, erzählte ihr, was er erfahren hatte, verwies ihr den Widerspruch gegen seine letzten Bestimmungen, suchte sie dann aber selbst zu entschuldigen und fragte am Ende, was nun zu beginnen sei. Die Frau seufzte nur und war ganz ratlos. Da fragte Lazarus, was sie denn begonnen hätte, wenn er nicht erweckt worden wäre. Worauf die Frau stockend sagte, der reiche Kaufmann nebenan hätte sie zu sich nehmen wollen, sobald das Gesetz es erlaube; er sei es auch gewesen, der ihr geraten, den letzten Willen des Gatten anzufechten. Als Lazarus solches hörte, wurde sein Sinn noch gramvoller, und er wollte an allem verzagen. Dann raffte er sich auf und sagte, es sei nun einmal, wie es sei, er wolle alles vergessen und mit seinem Weibe wenigstens in Frieden und Liebe leben. Und er umfing sie und begann sie sehnsüchtig zu herzen. Sie aber wehrte ab, wich seinen Küssen aus und schauderte sichtbar vor ihm zurück. Weinend sagte sie, es werde ja schon wieder anders werden, aber ihre Liebe sei jetzt ganz erloschen, sie sähe ihn im Geiste immer noch im Grabe liegen, sähe immer noch sein Totengesicht, und das erstarre ihr jedes warme Gefühl.

Da verließ Lazarus schnell das Gemach. Laut haderte er mit seinem Gott und auch mit seinem Wiedererwecker. Er stieg hinauf in das Obergeschoß, verriegelte alle Türen, suchte einen Strick und erhängte sich in einem dunkeln Winkel seines Hauses.

DREI CHINESISCHE MÄRCHEN

DER GOLDREGEN

IN einer kleinen Stadt im Innern Chinas lebte vor langer Zeit ein alter Gelehrter. Er wohnte in einem einsamen Häuschen am Ende der Stadt und war bemüht, geheimen Sinn zu erlangen. Die Nachbarn sahen ihn nur selten und hätten wohl nichts von dem stillen Mann gehört, wenn er nicht eine zänkische Frau gehabt hätte. Aus deren lauten Keifreden erfuhren sie, daß der Gelehrte viele Bücher und Schriftrollen besaß, daß er sein weniges Geld dazu verwandte, die Weisheitsschriften der Alten von umherziehenden Händlern zu erwerben, und daß seine Frau damit höchst unzufrieden war. Wenn die Frau im Hause schalt, schloß der Gelehrte sich still ein und beschäftigte sich mit seinen Büchern; oder er griff auch wohl zu Pinsel und Tuschnäpfchen, um selbst geheimnisvolle Schriftzeichen auf Papier zu malen. Das ging viele Jahre so. Nun häufte sich im Laufe dieser Zeit der Staub auf den Büchern und Schriftrollen und wurde immer dichter, weil sich die Frau des Gelehrten mit zornigen Reden weigerte, die ihr verhaßten Bücher zu reinigen. Sie sagte ihrem Manne, diese schmutzige Arbeit solle er selbst verrichten. So machte er sich denn auch eines Tages im Frühling daran. Er trug seine Bücher auf den Balkon heraus und begann dort die Bände und Schriftrollen kräftig gegeneinander zu schlagen, so daß bei jedem Schlag eine Staubwolke herausfuhr. Es war ein schöner Frühlingstag, und dem Gelehrten wurde bei seiner Beschäftigung so recht von Herzen froh. Zuweilen schlug er eines der Bücher auf und las lächelnd eine Seite, dann klappte er es zu, daß der Staub emporwirbelte und klopfte weiter. Wie er so in seiner Arbeit vertieft war, blieben zuerst einige Vorübergehende neugierig stehen, dann aber sammelte sich immer mehr Volk an, und bald umringte eine Menge das Haus. Es begab sich aber auch etwas sehr Merkwürdiges. Der aus den Büchern hervorquellende Staub begann nämlich kostbar zu glänzen und im Sonnenschein zu flimmern, er er-

füllte die ganze Luft mit gelbem Glanz und fiel dann als reiner Goldstaub nieder. Er fiel auf den Weg, auf die Kleider und Haare der Menschen und wurde vom Frühlingswind weithinaus in das blühende Land getrieben. Als das Volk merkte, daß in der Luft reines Gold umherwirbelte, eilten die Frauen und Männer nach Hause und kehrten mit großen weißen Tüchern zurück, die sie auf der Erde ausspannten, um so den kostbaren Staub aufzufangen. Die Frau des Gelehrten hatte zuerst spöttisch dem Treiben ihres Mannes zugesehen. Als sie nun aber das Getümmel vor dem Hause hörte und sah, was draußen vor sich ging, rannte sie zu ihrem Manne hinaus und versuchte ihn vom Balkon ins Haus zu zerren. Der aber wehrte ab und schlug nur um so kräftiger die Bücher gegeneinander. Da holte sich die Frau ein Tuch und eine Schaufel und begann den Staub von den Büchern sorgfältig zusammenzukehren. Sie mochte aber beginnen, was sie wollte, sie kehrte nur grauen Schmutz zusammen. In Gold verwandelte sich der Staub erst unter den Händen des Weisen und im Strahl der Sonne. So blieb der Frau denn nichts übrig, als ebenfalls ein Tuch zu nehmen und es mitten in der Menge vor ihrem eigenen Hause auszubreiten. Sie wollte unter dem Balkon den besten Platz haben und zankte mit dem Volke; dieses aber lachte über sie und wurde immer heiterer, je heller es in der Luft glänzte. Es rief freundliche Worte zu dem Alten hinauf, der glücklich lächelnd seine Bücher gegeneinander schlug, während der schimmernde Goldregen auf das Volk niederrieselte und vom leisen Frühlingswind weit in das blühende Land hinausgetragen wurde.

DER DRACHE

IM alten Reiche lebte ein berühmter Bildhauer, den das Volk den Meister vom Drachen nannte, weil all seine Kunst darauf gerichtet war, den heiligen Drachen in göttlicher Schrecklichkeit darzustellen. Für viele Tempel hatte dieser Künstler schon Drachenbilder in Holz geschnitzt oder in Bronze gegossen; stets aber blieb er unzufrieden mit seinen Arbeiten, weil er fand, daß die Bildwerke

ihm nie so gelangen, wie sie in seiner Vorstellung lebten. Er pflegte zu seinen Freunden zu sagen, erst wenn er alt sei, werde ihm das Meisterwerk gelingen. Da er sein Herz zermarterte, bleichten seine Haare vor der Zeit, und in sein Gesicht gruben sich tiefe Sorgenrunzeln. Als er nun siebenzig Jahre alt geworden war, ging er daran, das Werk zu schaffen, wofür alle seine anderen Arbeiten, wie er sagte, nur schlechte Vorbereitungen gewesen seien. Er begann einen gewaltigen Drachen zu modellieren, und das Modell gelang auch so gut, daß die vertrauten Freunde, die die Arbeit werden sahen, mit ehrfürchtigem Grauen davor standen. Dann schritt der Künstler zum Guß, und auch dieser glückte aufs beste. Der Riesendrache ging mit glänzender Haut aus der Form hervor und lag da, so lebendig, als sei er eben vom Himmel herabgefahren. Der Künstler umwandelte bedächtig sein Werk und fühlte zum erstenmal etwas wie Zufriedenheit. Da sah er, daß die eine Zehe und Kralle beim Guß nicht rein herausgekommen war, und er ging schnell daran, den kleinen Fehler noch zu beseitigen. Er feilte und ziselierte eifrig, bis auch diese letzte Unvollkommenheit verbessert war. Dann stand er lange in der stillen Werkstatt vor dem göttlichen Ungetüm, und es war ihm, als zöge sein ganzes Leben vor seinem Geist vorüber. Wie er sich im stillen verwunderte, daß ihm das Meisterstück nun doch geglückt sei, begann sich zu seinem Entsetzen das Bildwerk vor ihm zu regen. Der Drache erhob sich schwerfällig auf seinen Tatzen, schlug mit den Flügeln und sperrte den Rachen weit und schrecklich auf; seine Augen glühten wie Feuer unter den buschigen Augenbrauen, als er den Künstler ansah. Dann schien er in Wut zu geraten, ein Feuerstrahl fuhr aus seinem Munde, er stieß ein schreckliches Gebrüll aus, stürzte sich plötzlich auf den Künstler und verschlang ihn mit Haut und Haar. Darauf legte er sich nieder, wie er gewesen war, und erstarrte wieder zur Unbeweglichkeit. Als die Freunde kamen und das fertige Bildwerk sahen, staunten sie es an; von dem Meister aber konnten sie keine Spur entdecken; nur das Werkzeug lag noch da, womit er zuletzt gearbeitet hatte.

DIE REISE

LIU DSCHANG wollte endlich die Reise ins Gebirge unternehmen, worauf er sich schon lange gefreut hatte. Am Tage vor dem Aufbruch ließ er seinen Mantelsack packen, und abends konnte er vor Erwartung kaum einschlafen. Um zur Ruhe zu kommen, nahm er endlich eine Opiumkugel. Lange vor der Zeit erwachte er wieder. Während es draußen zu dämmern begann, stützte er den Kopf auf und begann zu sinnen. Seine Augen waren auf das Bett seiner Frau gerichtet, das neben dem seinen stand. Da es sehr heiß war, hatte die Frau arg gewühlt, ihre weiße Bettdecke war heftig gefaltet und zerknittert. Als Liu Dschang nun so auf diese Decke blickte, die vom Morgenlicht ungewiß beleuchtet wurde, fühlte er, daß seine Gestalt allmählich zusammenschrumpfte, bis sie kaum noch die Größe eines Insekts hatte, und daß sich die Bettdecke drüben in ein schwindelnd hohes Gebirge verwandelte, das ihn mächtig anlockte. Er säumte nicht lange, sondern sprang mit einem kühnen Satz in diese Gebirgswelt hinüber und begann rüstig zu wandern. Über weite Flächen ging er, sich des Morgens freuend, dahin, bis ihm tiefe Spalten und Abgründe den Weg sperrten. Er umging die Hindernisse und kletterte den immer steiler werdenden Berg hinauf, er gelangte in den blauen Schatten enger Täler und kam dann wieder ins Lichte. Immer weiter trieb ihn die Neugier hinan; denn es war ein verzaubertes Gebirge, voller Geheimnisse. Überall führten Gänge in den Fels hinein, als wären es Zugänge von Zwergenwohnungen, Höhlen drohten dunkel, als hausten dort schreckliche Drachen, in schönen Linien zogen die Straßen an Abgründen dahin, verloren sich im Dunkel der Wälder, führten vorbei an wilden Bächen und stiegen stetig zur Höhe empor. Das Wunderbarste aber war, daß die Felsen seltsame Gestalten annahmen. Eine große Felspartie war gebildet wie ein Männerhaupt, eine andere glich einem zum Sprunge ansetzenden wilden Tier. Aber dieses Einzelne verschwand wieder, wenn sich lange Erdfurchen dahinzogen wie die Schatten eines schönen Gewandes. Als Liu Dschang auf dem Gipfel ankam und

die große Bergmasse übersehen konnte, war es ihm, als läge das Gebirge da wie eine ruhende menschliche Gestalt; ein Riesenweib in faltigen Gewändern, aus denen alle Formen des Lebens hervorstierten, schien groß bis zum Horizont auf dem Erdboden hingelagert. Der Wanderer stand auf dem Gipfel da, wie auf der Höhe eines hochgezogenen Knies. Er war tief ergriffen, als das Gebirge in der aufgehenden Sonne nun, die die Gipfel rötete, unter ihm dalag, als hätte sich eine Göttin in grauer Vorzeit zur Ruhe niedergelegt und wäre erstarrt. Wie er aber genau hinsah, merkte er, daß sie gar nicht erstarrt war, daß sie unter ihren Wäldern, Wiesen und Flüssen in ihrem lebendigen Gewande nur schlief. Denn leise begann sich die Masse nun zu bewegen, sie begann sich zu heben und zu senken, als ob sie atme. Schwindelnd und hingerissen von einem herrlichen Gefühl sank Liu Dschang nieder. Er fühlte den warmen Boden geschmeidig werden, fühlte sich vom Atem des Gebirges gewiegt, und indem er sich selig dem Wunder hingab, entschlief er sanft auf seinem Gipfel. Im Schlafe fühlte er noch, wie er wieder groß und größer wurde, und ihm war, als wüchse auch er über die ganze Erde hin.

Als die Dienerin durch die Tür rief, es sei Zeit zum Aufbruch, sagte Liu Dschang, sie solle den Mantelsack wieder auspacken, er sei eben von seiner Reise zurückgekehrt. Und als die Frauen sich über diese Rede verwunderten, sagte er lächelnd diesen Spruch Laotses her:

Das Große ist klein, und das Kleine ist groß,
das Leben hat nicht Maß, nur der Mensch mißt;
das Eine ist nicht klein und nicht groß,
nicht tot und nicht lebendig, nicht schön und nicht häßlich:
es ist das Eine.

IM ATELIER

DER Bildhauer hatte eine große Tonmasse vor sich, die langsam Gestalt gewann. Er stand da im langen weißen Arbeitskittel, das Werkzeug in der Hand, die längst erloschene kurze Pfeife zwischen den Zähnen. Vor ihm, auf einem Podium, auf Kissen und Tüchern, lag ein nacktes weibliches Modell. Das Mädchen lag unbeweglich da, den Kopf aufgestützt, den anderen Arm lässig auf die Hüfte gelegt. Sie sah sich so im ruhigen Liegen ein Skelett an, das hinter dem Künstler an der Wand aufgerichtet dastand, mit gefletschtem Gebiß und dunklen Augenhöhlen. Es war ganz still im Atelier. Nur das Klappern der Modellierhölzer war zu hören und das Klatschen des nassen Tons. Der Bildhauer sah streng auf seine Arbeit, oder er blickte forschend auf das Modell. Zuweilen nahm er den großen Bogenzirkel, trat damit zum Modell, nahm ein Maß und verglich es mit seiner Figur. Dann machte er einen Schritt hinüber zum Skelett, nahm dort das Maß noch einmal und verglich die Teile. Dabei griff er in die Knochen fest hinein, so daß das Gerippe raschelte und klapperte und mit den Arm- und Beinknochen unsicher hin und her schwankte. Über das Gesicht der nackten Frau ging ein Lächeln. Sie lag da in der Fülle der Lebenskraft, sich ihres schönen Körpers erfreuend. Leise Wellenbewegungen gingen über ihre Gestalt dahin, unter der Haut pulsierte das Blut, es streckten und dehnten sich die Glieder mit heimlichem Wohlgefallen. Zwischen dem blühenden Frauenleben aber und dem knöcherig grauen Skelett stand der Bildner, und unter seiner Hand wurde, Form für Form, ein Werk der Kunst. Zwischen Leben und Tod stand er arbeitend da und horchte angestrengt in sich selbst hinein. Nichts störte das schöne Schweigen. Die nackte Frau lächelte, das Gerippe starrte drohend ins Leere, und der Mann rang schweigend um die Verkörperung seines Gefühls.

*

Das Atelier war durch einen Gang mit dem Hause verbunden, in dem der Künstler wohnte. In diesem dämmerig kühlen Gang,

vor der verschlossenen Tür des Ateliers, lauschte heimlich die junge Frau des Bildhauers. Sie hatte hinter dem Vorhang hervorgespäht, als das Modell durch den Garten kam, dann war sie unruhig im Hause umhergegangen, mit den Dienstboten die Hausarbeit besprechend. Dabei hatte sie sich unauffällig dem Verbindungsgang immer mehr genähert, war auf den Fußspitzen hindurchgegangen, und nun stand sie, ganz zitternd, vor der verschlossenen Ateliertür. Sie preßte das Ohr fest gegen das Holz und suchte einen Laut von drinnen aufzufangen. Aber sie hörte nur das Klappern des Werkzeugs und manchmal den Schritt ihres Mannes. Zuweilen war es drinnen so still, daß ihr Ohr sich selber Geräusche schuf, die die erregte Einbildungskraft dann in Vorstellungen und Bilder verwandelte. Nach einem inneren Kampf neigte sich die junge Frau und suchte durch das Schlüsselloch zu sehen. Aber sie erblickte nichts als ein Stück kahler Wand; manchmal nur, wenn der Künstler von seiner Arbeit prüfend zurücktrat, sah sie ihren Mann in seinem weißen Arbeitskittel, das Werkzeug in den beschmutzten Händen, das Gesicht mit dem kurzen blonden Bart und den blauen Augen streng zusammengezogen wie in einer schmerzlichen Spannung. Dann trat er wieder vorwärts und war aus dem engen Gesichtskreis verschwunden. Die junge Frau richtete sich auf und ging auf den Fußspitzen fort. Langsam stieg sie die Treppe zur Wohnung hinan, betrat ihr Zimmer, stellte sich ans Fenster und blickte in den Garten, auf dem die heiße Sommersonne lag. Und wie sie so dastand, stieg es ihr rot vom Nacken hinauf in die Stirn, bis sie, von Scham, Liebe, Kränkung und Selbstverachtung, von einem Sturm unklarer Gefühle verwirrt, über das ganze Gesicht glühte. Ihr junger Leib bebte vor Leidenschaft, und sie mußte sich am Fenster halten, um nicht zu sinken.

TRÄUME

DIESES sind einige Träume, die ich des Morgens, so lange sie noch frisch im Gedächtnis waren, aufgezeichnet habe. Ohne irgendwie poetisch zu retuschieren. Ich erzähle sie, ohne den Versuch einer Deutung oder Analyse, weil sie mir an sich bedeutungsvoll genug erscheinen, um mitgeteilt zu werden und um als Erfahrungsmaterial zu gelten. Wenn sie einen poetischen Kern haben sollten, so bin nicht ich der Dichter; der Poet ist dann jenes „Es", das in uns lebt, das unter der Schwelle des Bewußtseins unaufhörlich fabuliert, mit allen unsern Trieben poetisch spielt und im Traumleben jeden einzelnen, und sei er der Armste im Geiste, zum Dichter macht.

I.

Mir war, als stände ich auf dem flachen Dach eines Hauses irgendwo im Orient. Es war eine wundervolle Nacht; der Himmel war wolkenlos, der Mond stand hoch und voll im tiefen Blau. Ich sah in einen viereckigen Hof hinab, der auf allen Seiten von einem Kreuzgang umgeben war, in der Art alter Klosterhöfe. Das Mondlicht beleuchtete hell zwei Seiten des Hofes, so daß dort die dicken Pfeiler weiß aufglänzten, während die Schlagschatten sich schwarz auf dem hellen Boden abzeichneten und die Tiefen des Ganges im undurchdringlichen Schatten dalagen. Die dritte sichtbare Seite des Hofes war ganz im Schatten. In der Mitte, den freien Hof ganz ausfüllend, befand sich ein großes viereckiges Wasserbecken, dessen Grund mit herrlichen blauen und blaugrünen Kacheln belegt war, während in dem klaren Wasser kleine goldene Fische langsam dahinschwammen. In der Mitte des Wasserbeckens erhob sich überlebensgroß ein seltsames Standbild. Die Figur war halb ein Mensch und halb ein Vogel; sie sah gewissen ägyptischen Gottheiten ähnlich, hatte einen großen, scharf gebogenen Raubtierschnabel und war aus glänzendem roten Kupfermetall getrieben.

Es war ganz still. Nicht ein Laut war zu hören. Die Wasserfläche des Beckens lag unbewegt, halb im Mondlicht und halb im blauen Schatten, der schräg vom Dachrand in den Hof hinabfiel.

Da sah ich unten durch den Kreuzgang langsam eine männliche Gestalt dahinschreiten. Sie war weiß gekleidet, das Gewand fiel lang herab wie bei einem Mönch. Sie ging unhörbar dahin, einmal hell im Licht, dann wieder tief ins Dunkle eintauchend. Erst ging sie an der einen Seite entlang, dann bog sie um die Ecke und schritt die andere Seite ab, endlich wandelte sie langsam in den Schatten hinein und verschwand, als sei sie vom Dunkel aufgeschluckt. Nun wurde es wieder ganz still.

Plötzlich regte sich in der Mitte des Wasserbeckens das kupferne Götterbild. Erst schüttelte es sich ein wenig, dann bog es sich langsam zum Wasser nieder, tauchte den Schnabel hinein, richtete sich mit tropfendem Schnabel wieder auf, warf den Kopf zurück, etwa so wie Vögel trinken, und stieß dann einen grausamen, schrill melodiösen Raubvogelschrei aus. Während dieser Schrei aber noch widerhallte, stand die Bildsäule schon wieder unbeweglich in ihrem rötlichen Metallglanz da. Die Stille war wieder so tief wie vorher.

Im Wasserbecken nur, dort, wo das geheimnisvolle Wesen den Schnabel eingetaucht hatte, bewegte sich die klare Flut in leichten Wellenringen. Die Ringe wurden weiter, sie zerrannen im Licht am Rande des Beckens und verschwanden auf der andern Seite im tiefen Schatten. Dann regte sich nichts mehr. Selbst die goldenen Fischchen standen unbeweglich.

2.

Ein Fischer saß mit der Angelrute in einem Boot, das träge auf einem See dahintrieb. Auf dem Boden des Kahnes stand ein schlanker weißer Vogel mit einer kleinen Federhaube auf dem Kopf, etwa von der Größe eines kleinen Huhns. Dieser Vogel flatterte plötzlich auf, flog über den Rand des Bootes und tauchte ins Wasser — aber nicht mit dem Kopf voran, sondern so, daß

der Schwanz das Wasser zuerst berührte. Er versank lautlos im ruhigen Wasser; ein kleiner Wirbel bezeichnete die Stelle, wo er untergetaucht war. Eine Weile blieb alles still; der Fischer sah unbeweglich auf seine Angel. Dann tauchte der Vogel, mit dem Kopf zuerst, wieder empor, erhob sich mühelos, ohne Flügelschlag über die Wasserfläche und setzte sich wieder auf den Boden des Kahns. Dort begann er zu würgen und den Hals zu recken, und dann lag mit einem Male neben ihm ein kleiner zappelnder Fisch, der hell im Lichte glänzte, als sei er aus lauter Silber.

3.

Irgendwo in einer Kirche hing ein großer Bildteppich am Altar. Darauf war die Jungfrau Maria zu sehen, wie sie von mehreren Rittern angebetet wird.

Durch das Kirchenschiff kam heimlich ein Jude, oder ein Mensch in einem orientalischen Kostüm daher, schlich zu dem Teppich, schnitt die Gestalt eines der anbetenden Ritter heraus, rollte das Gewebe auf und entfernte sich verstohlen.

Dann bewegte sich dieser Jude oder Orientale plötzlich in einer belebten Handelsstadt des Südens und verkaufte dort auf dem Markt das Teppichfragment. Nun aber wurde der gewebte Ritter lebendig, der Teppich verschwand, es blieb ein Mensch zurück. Und dann war es, als zöge der Ritter kreuz und quer durch die Gegenden des Südens und vollführte ritterliche Taten. Doch blieben diese Taten im einzelnen unklar.

Hier machte der Traum wieder einen Sprung. Nach langer Abenteurerfahrt langte der Ritter bei jener Kirche an. Er trat hinein und stellte sich vor den Bildteppich hin, und zwar in derselben Stellung, die er auf dem herausgeschnittenen Gewebe einst gehabt hatte. Da löste sich langsam die heilige Jungfrau von der Fläche los, stieg herab und begann den Ritter wieder auf seinen alten Platz in den Teppich hineinzunähen. Während dieses Vorganges verlor der Ritter sein persönliches Dasein, ich begann mich mit ihm zu identifizieren, dergestalt, daß ich selbst es nun war, der

in den Teppich hineingenäht wurde. Ich stieß bei dieser Prozedur leise Schmerzenslaute aus, besonders dann, wenn die Umrisse meiner Gestalt mit goldenen Bordüren auf dem Stoff befestigt wurden. Aber ich lachte zugleich ganz glücklich dabei. In diesem Doppelgefühl von körperlichem Schmerz und inniger Freude erwachte ich.

4.

Ich befand mich, zusammen mit meiner Frau, in einer kleinen vornehmen und äußerst anregenden Gesellschaft. Seltsamerweise war es im Hause eines mir verfeindeten Künstlers, dessen Häuslichkeit ich gar nicht kenne. Mit dem Gefühl, es sei schon spät, brachen wir plötzlich auf und gingen allein fort. Draußen war es mondhell, ohne daß der Mond sichtbar gewesen wäre. Das Landhaus lag wie auf einer weiten Ebene allein da. Als wir die Treppe zum Garten hinabsteigen wollten, hörten wir ein fernes Donnern. Ich rief meiner Frau zu: „Das sind die Sternschnuppen!“ Da wiederholte sich das Donnern, doch war es zugleich auch ein Knattern und Zischen, wie von Raketen, und in breiter Garbe schossen plötzlich große, wunderschöne Lichtblumen über den Himmel am Horizont dahin. Gleich darauf sahen wir aus derselben Richtung einen ungeheuren Wellenberg, in der Höhe eines vielstöckigen Hauses wohl, mit großer Eile auf das Haus zukommen. Es war eine mächtige Welle von schöner grüner Farbe in der Höhlung und mit einer herrlichen weißen Schaumborte auf der Höhe. Schnell liefen wir die Treppe hinab und um das Haus herum, suchten dort einen Eingang und konnten ihn nicht gleich finden, wobei wir ängstlich nacheinander riefen. Endlich fanden wir eine dunkle Hintertreppe, die steil emporführte. Auf der halben Höhe dieser Treppe warteten wir atemlos, uns gegenseitig festhaltend. Wir hörten die Welle schnell näher kommen, dann schwer gegen das Haus klatschen, daß dieses erzitterte, und scheinbar dann verlaufen. Etwas in mir zog sich schmerzhaft zusammen, und ich erwachte mit starkem Herzklopfen.

5.

Ich lag irgendwo im Gras. Es war Sommer, die Sonne brannte, und ich hatte eine angenehme Empfindung. Mit einemmal sah ich eine rote Mütze, in der Form einer phrygischen Zipfelmütze, in der Luft mutwillig umherfliegen, fast wie ein Schmetterling. Im Grase liegend, streckte ich von Zeit zu Zeit den Arm in die Höhe, und die Mütze setzte sich dann darauf. Deutlich fühlte ich den roten Stoff sich auf der Faust straffen. Nach einer Weile fand ich mich an einer Dornenhecke stehend wieder. Dort verwundete ich mich an einem Dorn, so daß das Blut floß. Es war, als sei ich durch diese Verwundung erst fähig geworden, die Mütze auch auf den Kopf zu setzen. Dadurch aber wurde ich nun vollkommen unsichtbar. Nur die rote Mütze konnte von anderen gesehen werden, nicht aber mein Körper darunter. Und auch fliegen konnte ich plötzlich. Nun flog ich eine ganze Weile mit der Mütze unsichtbar in der Welt umher. Dann aber war ich ganz unvermerkt nicht mehr allein, sondern wir waren drei Rotmützen, die durchs Leben flogen. Das ging so eine ganze Weile, doch wurde der Traum zeitweise unklar. Schließlich standen wir um einen Planwagen herum, mit der Absicht, uns der Hilfe einer alten Hexe, die in dem Wagen wohnte, zu bedienen, um uns die Unsichtbarkeit wieder abzugewöhnen. Das konnte nur geschehen, indem wieder Blut floß. Der eine von uns legte seine Hand auf einen Block, und der andere schlug mit dem stumpfen Ende eines Beils zweimal darauf, so daß die Hand ganz zerschmettert war. Der so Verstümmelte ging, nun wieder sichtbar geworden, zum Planwagen und legte seine rote Zipfelmütze darauf, sorgfältig wie trockene Wäsche. Der zweite hatte Furcht vor dem Schmerz. Er nahm eine Nadel und stach sich tief in die Hand, so daß Blut floß. Dann wurde auch er sichtbar und breitete seine Mütze auf dem Planwagen aus. Ich selbst fühlte währenddessen eine entschiedene Furcht, aber auch eine innere Nötigung. Als die beiden anderen sich mit der Alten vom Wagen entfernten, brachte ich mir mit der Nadel am kleinen Finger eine ganz winzige Wunde bei.

Dann setzte ich meine Zipfelmütze aber wieder auf, ergriff auch die beiden andern Mützen und flog fort. Darauf kam ein halbes Erwachen und eine Undeutlichkeit, die keine Erinnerung mehr zurückgelassen hat.

ANEKDOTEN

SCHULDNER UND GLÄUBIGER

ICH hatte einst zwei Freunde, die auch untereinander wieder heftig befreundet waren. Nach einer geraumen Zeit aber trat zwischen ihnen jene chronische Spannung ein, die einer Entfremdung vorauszugehen pflegt. Eines Tages nahm mich der eine, sagen wir A., beiseite und beklagte sich ernstlich über B. Dieser habe bei irgendeiner Gelegenheit acht Mark von ihm geliehen und hätte nun schon seit einem Vierteljahr vergessen, ihm das Geld wiederzugeben. Es sei natürlich nur Vergeßlichkeit, aber eben diese Sorglosigkeit würfe doch ein merkwürdiges Licht auf den Charakter des Freundes. Nicht lange darauf vertraute der andere mir mit einigen spöttischen Glossen an, A. täte immer in allen Dingen so schrecklich bürgerlich korrekt und vergäße ganz, daß er ihm immer noch dreizehn Mark schuldig sei. Sagen könne er es ihm doch nicht, und auch ich möchte mir nichts merken lassen, aber eine schnurrige Sache sei es doch. Mir selbst war bei diesen vertraulichen Mitteilungen, deren Kreuzungspunkt ich geworden war, wunderlich zumute. Denn auch von mir hatten beide einmal vor Monaten kleine Summen geborgt, wie man sie auf Landpartien oder sonstwie braucht, wenn ein großer Geldschein sich nicht gleich wechseln lassen will, und diese Tatsache war allen beiden vollständig entfallen. Was war zu tun? Ich dachte nach, ob ich nicht unwissentlich vielleicht den Freunden ebenfalls Geld schuldig sei. Mir war, als wäre einmal so etwas gewesen; aber ich konnte nicht mehr darauf kommen, und ich mußte schließlich einsehen,

daß man sich nur dessen deutlich erinnert, was andere uns schulden, nicht aber dessen, was man selbst schuldig ist.

DIE WITWE VON EPHESUS

FRÜHER fuhr ich jeden Nachmittag mit der Vorortbahn in die Stadt. Auf der Fahrt wurde rechts vom Gleis für wenige Sekunden zwischen Häusern ein Stück Friedhof sichtbar, mit Blumengräbern und Grabmonumenten. Auf einer neuen Grabparzelle war täglich eine schwarzgekleidete Frauengestalt zu sehen, die mit Schaufel, Harke und Gießkanne arbeitete, den Efeu aufband, die Sträucher beschnitt oder Blumen pflanzte. Es war offenbar eine Witwe, die ihren Mann dort begraben hatte. Nach einiger Zeit tauchte auf dem Grabgrundstück nebenan ein Mann gesetzten Alters auf, der, wie es schien, das Grab seiner gestorbenen Frau pflegte und mit der Nachbarin an Sorglichkeit und Liebe wetteiferte. Zuerst blieb jeder für sich. Eines Tages aber, als der Zug vorüberfuhr, sah ich die beiden Leidtragenden über den niedrigen Erdwall weg miteinander sprechen. Einige Tage später — es war ein heißer Sommer — fuhr mein Zug gerade vorbei, als der Mann der Frau ein gefülltes Weißbierglas hinüberreichte und sie zum Trinken einlud. Und wieder nach einigen Tagen hatte der Mann seinen Rock beim Arbeiten ausgezogen, er plauderte schon vertraulich heiter mit der Nachbarin, und die Große Weiße stand zwischen beiden auf dem kleinen Grenzwall, wie ein gemeinsamer Besitz. Jetzt aber mit Himbeerschuß. Und dann kam ein Tag, wo der Witwer hinübergegangen war zur Witwe, und wo sie ihm alle Herrlichkeiten ihres Grabgartens mit errötendem Eifer zeigte. Noch eine kurze Zeit, und ich sah die beiden Trauernden in dem Gärtchen der Frau auf einem Bänkchen vor dem Leichenstein nebeneinander sitzen, Hand in Hand, sich verliebt ansehend und schnell auseinanderfahrend, als der Zug vorüberrasselte. Fortan blieben die Gärtchen leer. Die Blumen vertrockneten, auf den Wegen wuchs Gras, und der Efeu überrankte die Namen der Toten.

DIE ZEITUNGEN

IN einem Neubau hatten die Stubenmaler ihre Gerüste aufgeschlagen, um die Decken zu bemalen. Sie standen oben auf den Brettern, den Kopf im Nacken, Ornamente schablonierend und pinselnd. Unter dem Gerüst hatten zwei Tapezierer ihren Tisch aufgestellt. Sie waren beschäftigt, die unteren Wände mit Makulatur zu bekleben. Dabei unterhielten sie sich eifrig. Sie sprachen von den Berliner Tageszeitungen und konnten nicht recht einig werden. Der eine behauptete: „Das einzige vernünftige Blatt in Berlin ist die ‚Vossische'." „Nein," erwiderte der andere, „die ‚Kreuzzeitung' ist mir lieber." „Die ist auch gut," gab der erste zu, „aber nicht so gut wie die ‚Vossische'; ‚Tägliche Rundschau' geht übrigens auch an." „Ach, damit bleib mir vom Leibe," rief der zweite, „das ist lappriges Zeug! Dann kannst du ja auch nur gleich ‚Tageblatt' und ‚Lokalanzeiger' sagen. Und das sind doch die schlechtesten Blätter in Berlin. Mosse und Scherl, das ist Jacke wie Hose." „Ein Blatt ist doch noch schlechter," sagte der andere, „das ist das allerschlechteste." „Na, welches?" „Der ‚Vorwärts'!" „Da hast du recht, mit dem ist überhaupt nichts anzufangen."

Die Maler auf der Rüstung wurden unruhig. Einer rief hinab: „Na, ihr seid ja schöne Genossen! Der eine ist für die Junker, und der andere ist für die Bourgeois. Und ihr wollt Arbeiter sein?" Die Tapezierer antworteten grob, und ein Streit begann. „Wer so von dem ‚Vorwärts' spricht, ist ein Verräter!" schrie einer der Maler. „Und wer mir den ‚Vorwärts' hier auf den Tisch legt, dem schmeiß ich ihn an den Kopf!" schrie einer der Tapezierer zurück; „was verstehst du überhaupt vom Tapezieren!" „Na, vom Tapezieren versteh ich nichts, aber von der Politik verstehe ich was!" rief der Maler. „Was geht uns denn deine Politik an?" sagte verwundert der Tapezierer; „wir reden hier doch von der Makulatur, von der Güte des Papiers!" „Ach so," sagten die Maler, „sie reden von der Makulatur!"

Moral: Der Mensch ist immer noch mehr Tapezierer als Politiker.

BAUERNWEISHEIT

EIN russischer Bauer, der unter der Regierung des Zaren von den Landbesitzern und Beamten viel geplagt und geschunden worden war, wurde während der Revolution von einer Rotte Aufständischer, die das Dorf und sein Haus plünderten, gefangen genommen und grausam an einen Baum gebunden.

Es war ein heißer Tag, und die Fliegen setzten sich zu Hunderten auf Gesicht und Hals des gefangenen Mannes, der zu ihrer Abwehr weder Hand noch Kopf bewegen konnte. Der Anführer sah es, jagte im Vorübergehen die Fliegen weg und sagte trunken lachend: „Siehst du, Bauer, selbst die Strafen werden im neuen Staat menschlich vollzogen!" Der Bauer antwortete: „Ach, Herr, hättest du die Fliegen doch sitzen lassen, die hatten sich schon vollgesogen und quälten mich kaum noch; jetzt werden andere kommen, die werden mich von neuem peinigen und bei lebendigem Leibe auffressen!"

DARWINISMUS IM AUSVERKAUF

„Eritis sicut deus."

VOR einigen Jahren, als die Bevölkerung Deutschlands, vor allem die Berlins, durchaus wissen wollte, ob Christus gelebt hat, hielt ein berühmter Professor des Monismus (so darf man ja wohl sagen) vor einem großen Zuhörerkreis einen Vortrag über diese neugierige Frage. Im Laufe seiner freigeistigen Rede, in der Christus durch Darwin ersetzt werden sollte, sprach der Vortragende von dem natürlichen Werden alles organischen Lebens, er rekapitulierte die Leitsätze des Darwinismus und wies u. a. nach, in welcher Weise sich die Lunge der atmenden Geschöpfe aus der Luftblase der Fische entwickelt hätte. „Ja, meine Damen und Herren," rief er in den Saal, mit einem triumphierenden Seitenblick auf eine Anzahl kampfbereit zuhörender Pastoren, „wie haben wir uns diese Entwicklung denn vorzustellen? Wir müssen sie uns folgendermaßen denken: eines Tages wurde ein Fisch von den Brandungswellen an den Strand geworfen. Da stand der Fisch nun

vor der Frage: du mußt entweder zugrunde gehen, oder du mußt deine Luftblase in eine Lunge verwandeln, um in der Luft weiterleben zu können — eine andere Möglichkeit gibt es nicht. Der Fisch tat natürlich das letztere — und so, meine Damen und Herren, entwickelte sich aus der Blase des Fisches . . ."

Kein Schmerzensschrei wurde hörbar.

KUNSTERZIEHUNG

EIN Museumsdirektor, der nicht nur moderne Kunstwerke des In- und Auslandes mit leidenschaftlichem Eifer kauft, sondern der auch den Ehrgeiz hat, die Bürger seiner Stadt zum Kunstverständnis und zu einer neuen Kulturgesinnung zu erziehen, erzählte mir vieles von der Art seiner Propaganda, von seinen Vereinen, Ausstellungen, Vorträgen und Organisationen. Um die Wirkung seiner Kulturarbeit zu beweisen, führte er freudig das folgende Geschehnis an.

Zu ihm sei eines Sonntagmorgens ein Mann ins Museum gekommen. Ein einfacher Mann aus dem Volke, Werkführer oder dergleichen und Mitglied eines der Kunstbildungsvereine. Er hätte sich vor den Direktor bescheiden, aber sicher hingestellt und gesagt, er habe sich soeben eine neue Krawatte gekauft, und er fühle die Verpflichtung, Rechenschaft abzulegen, nach welchen Gesichtspunkten er sie gekauft habe. 1) nach welchen ästhetischen, 2) nach welchen ethischen und 3) nach welchen allgemeinkulturellen Gesichtspunkten. Ad 1 sei zu bemerken, daß eine Krawatte zur Farbe des Anzuges und des Gesichtes sowohl harmonieren wie kontrastieren müsse. Form und Farbe dürften nicht auffallend sein, doch müsse die Krawatte immerhin ein freudiger Farbenfleck sein im grauen Einerlei der männlichen Kleidung. Auf keinen Fall dürfte das Muster naturalistisch sein. Und selbstverständlich sei ein Selbstbinder gewählt worden. Dem kultivierten Manne gezieme es, die Krawatte selbst, individuell, zu knüpfen. Ad 2 sei zu sagen, daß der Käufer Rücksicht auf seine Mittel und seinen sozialen Stand hätte nehmen müssen. Seine Gesichtspunkte

seien gewesen: gut, solide, geschmackvoll, aber einfach. So ein Kauf sei doch eine ernste Sache. Die Krawatte charakterisiere den ganzen Menschen, man erkenne den inneren Wert seiner Mitbürger daran. Zu Punkt 3, fuhr der Museumsdirektor fort, von seinem Thema hingerissen, habe der Mann mit der neuen Krawatte gesagt . . . Aber ich weiß nicht mehr, was es war; denn jetzt hörte ich nur noch jenes peinliche Geräusch, das entsteht, wenn man oftmals hintereinander das Wort „Kultur, Kultur, Kultur" ausspricht.

SPANISCH

EIN Versdramatiker, dem keine deutsche Bühne ein Stück aufführen wollte, kam auf folgende ingeniöse Idee, um durchzudringen. Als ein neues Lustspiel gedichtet war, gab er es als Buch heraus, verschwieg seine Autorschaft und vermerkte statt dessen auf dem Titelblatt, das Stück sei eine Übersetzung aus dem Spanischen. In dieser Form reichte er es einer Bühne ein, die auf die deutsche Theaterkultur bedeutenden Einfluß hat. An dieser Bühne nun wirkte, mit heiteren Cäsarengebärden, ein Dramaturg. Er las das Stück und bildete sich sein Urteil. Einst besuchte ihn ein anderer Dramatiker, um Geschäfte zu besprechen. Als der Besucher Abschied nehmen wollte, ergriff der Dramaturg ihn am Rockknopf und sagte eindringlich: „Ihr Kollege N. hat uns da ein Stück eingereicht, das aus dem Spanischen herkommt. Wir möchten es gern aufführen. Ich sage Ihnen, es ist fabelhaft! Aber miserabel übersetzt. Sehen Sie, lieber Doktor, das sollten Sie uns übersetzen!"

SECHS PROZENT

IN der Vorortbahn saß ich drei alten Herren gegenüber, die sich, im Bewußtsein ihrer reifen Bildung, laut unterhielten. Dem einen wurde höflich die Teilnahme ausgesprochen, weil vor einigen Tagen sein zweijähriger Enkel gestorben war. Er dankte und sagte mit Genuß: „Für meine Tochter und meine Frau ist es sehr

schwer. Sie können sich gar nicht beruhigen und weinen den ganzen Tag. Lieber Gott, wie Frauen so etwas nehmen! Wir Männer sind ja vernünftiger. Ich weiß aus der Statistik, daß von den Kindern bis zum vierten Lebensjahr regelmäßig sechs Prozent sterben, und ich sage mir: mein kleines Enkelkind gehört eben zu diesen sechs Prozent." Die beiden Begleiter nickten ernsthaft Beifall.

KAPITALISMUS

WÄHREND des Sensationsprozesses gegen einen sehr reichen Bankdirektor, der wegen Sittlichkeitsvergehens verhaftet worden war, gebärdete sich ein Bekannter, der ein großes und schönes Stockwerk in einem Mietshaus des Berliner Westens bewohnt, so aufgeregt, daß es mir auffiel, und als der Bankier verurteilt wurde, war er ganz verstört und beschimpfte die Richter. Auf meine Frage, ob er mit dem Verurteilten verwandt oder befreundet sei, sagte er: „Bewahre! aber ich wohne in einem Hause, das diesem Bankier gehört, er ist mein Hauswirt. Als er nun verhaftet wurde, hat er alle Mieter dieses Hauses in unvernünftiger Weise gesteigert. Ich glaube, aus Wut. Die Wohnung gefällt mir sehr gut, mit meinen vielen Büchern jetzt umzuziehen, wäre mir schrecklich. Und mehr Miete könnte ich nicht zahlen. Nun fürchte ich, jetzt, wo er so schwer verurteilt worden ist, steigert er seine Mieter aus dem Zuchthaus heraus nochmals."

MORALINSAUER

EIN Seminarist kam aus der Provinz in eine Großstadt, um Verwandte zu besuchen, und benutzte seine freien Abende ausgiebig, um die Vergnügen, die ein Seminarist für sein Taschengeld kaufen kann, kennen zu lernen. Eines Nachts wagte er sich, nachdem er lange darum herumgestrichen war, in ein öffentliches Haus, machte Bekanntschaft mit einem Mädchen und begab sich mit ihr in ein verschwiegenes Kämmerlein. Dort genoß er alles, was an einem solchen Ort genossen werden kann, und setzte die erfahrene Partnerin durch seine Liebespassion in einiges Erstaunen.

Als er dann noch ein weniges ausruhte, dachte er tief nach und sagte: „Wissen Sie, Fräulein, was ich jetzt denke?“ „Nein, was denn?“ „Ich denke: Sie sind so schön und so jung und sind nun schon so tief gesunken. Kehren Sie doch um auf dem Weg, den Sie beschritten haben. Noch ist es Zeit. Wohin soll dieses Leben Sie führen! Denken Sie an Ihre Eltern, an Ihre Jugend und an die Zukunft. Werden Sie wieder ein anständiges Mädchen, werden Sie . . .“ In diesem Sinne sprach er noch eine Weile fort, dann zahlte er, nahm seinen Hut und ging als ein vollkommen zufriedener Mensch in sein Quartier.

INHALT

ERSTE REIHE: ANSCHAULICHER ART

Das Glück der Gegenwart ..... 3— 8
Die Seele des Wetters ..... 8— 14
Die Drehorgeln ..... 15— 18
Der Kompaß ..... 18— 22
Vom Wundern ..... 22— 25
Über die Verlegenheit ..... 25— 29
Die Hände ..... 29— 35
Den Gefallenen ..... 36— 39
Die Mütter ..... 39— 42

ZWEITE REIHE: ÜBER KULTUR UND KUNST

Kultur ..... 45— 48
Arbeitsfreude ..... 48— 57
Zünfte ..... 57— 62
Entwicklung ..... 62— 66
Der Goethedeutsche und der Schillerdeutsche ..... 66— 73
Auslese der Tüchtigsten ..... 74— 78
Stil ..... 78— 81
Inhalt und Form ..... 82— 87
Dilettantenerlebnis ..... 87— 93
Die jung Gestorbenen ..... 93— 99
Künstlers Erdenwallen ..... 99—103
Über die Phantasie ..... 104—108
Organisierte Kunst ..... 109—112

DRITTE REIHE: DIE LITERATUR BETREFFEND

Der Beruf des Schriftstellers ..... 115—121
Der Kritiker ..... 121—126
Maria Stuart ..... 126—130
Charles Dickens ..... 130—133
Ibsendämmerung ..... 133—138

VIERTE REIHE: ERZÄHLEND

Der Vater ..... 141—144
Lazarus ..... 145—147
Drei chinesische Märchen ..... 148—152
Im Atelier ..... 153—154
Träume ..... 155—160
Anekdoten ..... 160—167

GEDRUCKT BEI F. A. LATTMANN IN GOSLAR

INSEL-VERLAG IN LEIPZIG

KARL SCHEFFLER

BISMARCK. Eine Studie.

DEUTSCHE MALER UND ZEICHNER IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT. Mit 77 Vollbildern.

DER GEIST DER GOTIK. Mit 102 Vollbildern.

ITALIEN. Tagebuch einer Reise. Mit 118 ganzseitigen Abbildungen.

HENRY VAN DE VELDE. Vier Essays.

WAS WILL DAS WERDEN? Ein Tagebuch im Kriege.

DU SOLLST DEN WERKTAG HEILIGEN. (Insel-Bücherei Nr. 147.)

89-B21357

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00781 2460